ريكاردو بيجليا

القارئ الأخير

ترجمه عن الإسبانية: أحمد عبد اللطيف

#931





مكتبة

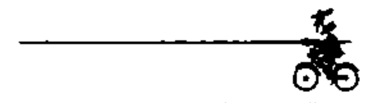
القارئ الأخير



محمد خطاب

المؤلف: ريكاردو بيجليا / المترجم: أحمد عبد اللطيف / عنوان الكتاب: القارئ الأخير
الطبعة الأولى: 2020.
تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

ISBN: 978-88-32201-59-8



منشورات المتوسط

ميلانو / إيطاليا / العنوان البريدي:
Alzaia Naviglio Pavese. 120/ 20142 Milano / Italia
العراق / بغداد / شارع المتنبي / قيصرية المصرف - طابق أول / ص.ب 55204.
www.almutawassit.org / info@almutawassit.org

ريكاردو بيجليا

القارئ الأخير

ترجمه عن الإسبانية: أحمد عبد اللطيف

مكتبة | سُر مَن قرأ

#931



المتوسط

إلى أركاديو دياث كينيونس

أحيانًا أجلس تحت شجرة
وأقرأ أُغنيّاتي الجميلة؛
ربّما لا تعني شيئًا للآخرين،
غير أن كل سطر بسيط فيها
يطيل من ذلك الصوت الذي مضى،
ومن أجل ذلك ستبقى كذكرى نادرة.

أوليفر وندل هولمز

(القارئ الأخير)

مدخل



حدثوني عدّة مرّات عن الرجل الذي يُخبّئ في أحد بيوت حيّ "فلورس" صورةً مصغّرةً لمدينة، يعمل بها منذ سنوات. شيّدها بموادّ صغيرة، وبتخطيط محدّد، يمكن أن نلمحه من النظرة الأولى، مدينة قريبة ومتعدّدة، وفي الوقت نفسه، بعيدة وهائمة عند شقشقة الفجر الناعمة.

المدينة بعيدة على الدوام، وهذا الإحساس، ببُعدها من نقطة قريبة جدًّا، شيء لا يمكن نسيانه. تُرى البنايات والميادين والشوارع، كما تُرى الضاحية المائلة نحو الغرب حتّى تضيع في الحقل.

إنها ليست خريطة، ولا هي ماكيتًا، إنها بالأحرى جهاز للمراقبة؛ المدينة كلها هناك، مركّزة في ذاتها، مقتصرة على جوهرها. المدينة هي بوينوس آيرس، لكنها معدّلة ومصابة بالجنون، وخاضعة للرؤية الميكروسكوبية لبانيها.

يقول الرجل إن اسمه "راسل"، وهو مصوّر فوتوغرافي، أو أنه يعيش من التصوير الفوتوغرافي، ولديه معمل تحميض في شارع باكاكاي، ويقضي شهورًا من دون الخروج من بيته، ويعيد دوريًا تشييد أحياء الجنوب بعد أن يطمسها الفيضان، كلّما جاء الخريف.

يعتقد راسل أن المدينة الواقعية تتوقّف على صورتها، ولذلك يُعدّ

مجنونًا، أو بمعنى آخر، لذلك لا يُعدّ مجرّد مصوّر فوتوغرافي. إنه يتجاوز علاقات التمثيل، بحيث تغدو المدينة الواقعية هي المدينة المختبئة في بيته، أمّا المدينة الأخرى، فليست إلا محض سراب أو ذكرى.

النبات المتسلّق اتّبع خطّ المدينة الهندسية التي تخيّلها خوان دي جاراي عندما أسّس بوينوس آيرس بتوسّعات وتعديلات، فرضها التاريخ على البنية المستطيلة القديمة. وبين الوديان التي يمكن مشاهدتها من النهر والبنايات العالية التي تشكّل سورًا في الحدّ الشمالي، لا تزال بقايا بوينوس آيرس القديمة قابعة، بأحيائها الهادئة والمشجّرة وحقولها بعشبها الجافّ.

لقد تصوّر الرجل مدينة مفقودة من الذاكرة، وأعادها كما يتذكّرها. الواقعي ليس هدف التمثيل، إنما الفضاء، حيث يتولّد العالم الفانتازي (الخيالي).

البناء لا يمكن أن يزوره إلا مُشاهِد واحد في المرّة. وهذا السلوك غير المفهوم للجميع يبدو، مع ذلك، مفهومًا تمامًا من جانبي: المصوّر، عند تأمّل المدينة، يعيد إنتاج فعل القراءة. مَنْ يتأمّل هو قارئ، وبالتالي يجب أن يكون وحيدًا. هذا التّطلّع إلى الحميمية والانعزال يفسّر السّرّ الذي أحاط بمشروعه حتّى اليوم.

يقول عزرا باوند إن الفنّ صورة مصغّرة. يعيش القرّاء أحيانًا في عالم موازٍ، وأحيانًا يتخيّلون أن هذا العالم يدخل في الواقع. من السهل تخيّل المصوّر مضاءً بنور أحمر داخل معمله، وفي صمت الليل، يفكّر أن جهاز المراقبة شفرة سرّيّة للقَدَر، وأن ما يحدث في مدينته يعاد إنتاجه

بعد ذلك في أحياء وشوارع بوينوس آيرس، لكنه متضخّم ومتطرّف. أمّا التعديلات والتآكلات التي تتعرّض لها الصورة - من انهيارات صغيرة، وأمطار تغمر الأحياء المنخفضة - فتغدو واقعية في بوينوس آيرس تحت شكل الكوارث العابرة، والحوادث المبهمة.

المدينة، إذنْ، ليست إلا صورًا وتمثيلات، ليست إلا قراءة وإحساسًا فرديًا، ليست إلا استحضار المفقود. في النهاية، هي محاولة لرؤية غير المَرئي، وتسليط الضوء على صور شفّافة، لم نعد نراها، لكنها لا تزال تتجلّى كأشباح، وتعيش بيننا.

هذا العمل الشخصي والسّرّيّ، المشيّد بصبر فوق سطح، بأحد بيوت بوينوس آيرس، يرتبط سرًّا بتقاليد الأدب في "الريو دي لا بلاتا"؛ فالصراع بين الشيء الواقعي والشيء المتخيّل غير موجود عند مصوّر حيّ "فلورس"، ولا عند كارلوس أونيتي أو فيليسبيرتو إرنانديث، لأن كل شيء واقعي، كل شيء هنا والمرء يتحرّك بين الحدائق والشوارع، مبهورًا بتجلٍّ بعيد على الدوام.

المدينة المصغّرة هنا مثل عملة يونانية غارقة في عمق نهر، وتلمع تحت ضوء النهار الأخير. إنها لا تمثّل شيئًا، إلا الشيء المفقود. إنها هنا، مؤرّخة رغم أنها خارج الزمن، وتتمتّع بشرط الفنّ: تتآكل غير أنها لا تشيخ، لقد صُنِعتْ كشيء ثمين، يساهم في التبادل والثراء.

تذكّرتُ هذه الأيّام صفحات كتبها كلود ليفي شتراوس في *الفكر البرّيّ* حول العمل الفنّيّ كنموذج مصغّر. الواقع يعمل على نطاق واقعي، "الفنّ يعمل على نطاق صغير". الفنّ شكل معقّد من العالم، إنه عوالم

مصغّرة (ميكروكوزموس) تعيد إنتاج خصوصية العالم. والعملة اليونانية نموذج لكل اقتصاد، ولكل حضارة، وفي الوقت نفسه، هي محض شيء مفقود غير أنه يلمع عند المساء في شفافية الماء.

منذ أيّام، قرّرتُ، في النهاية، زيارة استوديو مصوّر "فلورس". كانت ظهيرة مشمسة ليوم ربيعي، وكانت أشجار المانغوليا بدأت تزدهر. توقّفتُ أمام الباب الحديدي المرتفع، وضغطتُ الجرس الذي رنّ بعيدًا، في آخر الممرّ الذي لا بدّ أنه على الجانب الآخر.

بعد برهة، فتح البابَ رجلٌ نحيف وهادئ، بعينَيْن رماديَّتَيْن ولحية رمادية، يرتدي مريلة جلدية. وبلطف متناهٍ، وبصوت خفيض، يشبه همسًا بنبرة خشنة للُغة أجنبية، حيّاني، وسمح لي بالدخول.

كان للبيت مدخل يؤدّي إلى ممرّ، وفي نهاية الممرّ، كان الاستوديو. كان هنغارًا بسقف جمالوني، وبداخله تراكمٌ لمناضد وخرائط وكاميرات وأدوات معدنية وزجاجية غريبة. وكانت ثمّة صور للمدينة، ورسومات لأشكال مبهمة، تكسو الجدران. أضاء راسل الأضواء، ودعاني إلى الجلوس.

كان يغلي فوق عينَيْه، بحاجبَيْه الغزيرَيْن، لمعان شرّير. ابتسم لي، وأنا أعطيتُه حينئذ عملة قديمة، قد أحضرتُها له.

نظر إليها من قرب، وباهتمام، ثمّ أبعدها عن نظره، وحرّك يده، ليشعر بثقل المعدن الخفيف.

إنها درخمة – قال -. كانت بالنسبة إلى اليونانيّيْن شيئًا تافهًا وساحرًا،

في الوقت نفسه. وكلمة "أوزيا"، التي تعني الكائن، المادّة، كانت تعني أيضًا الثراء، المال. - صمتَ -. العملة كانت وحيًا مصغّرًا وشخصيًا، وفي منعطفات الحياة، كانوا يُلقون بها في الهواء، ليعرفوا ماذا يقرّرون. والمصير في أبو الهول الموجود بالعملة.- طيّرها في الهواء، وأمسك بها، وأخفاها براحة يده. ونظر إليها -. كل شيء سيكون على ما يرام.

نهض، وأشار إلى ركن. كانت ثمّة خريطة لمدينة ناتئة بين الرسومات والكاميرات.

الخريطة موجز للواقع، مرآة ترشدنا في ارتباك الحياة. وعلينا أن نتعلّم قراءة ما بين السطور، لنعثر على الطريق. انظرْ. لو درس المرء خريطة المكان الذي وُلد فيه، أوّلًا عليه العثور على المكان الذي يمكث فيه وقت النظر إلى الخريطة. هنا، على سبيل المثال، بيتي. يقع في شارع "بوران"، وهنا شارع "ريبادابيا". وحضرتكَ الآن هنا. - وعلّم بشكل صليب. أنتَ هذا.- وابتسم -.

وساد صمت. ومن بعيد، سمعنا صراخ عصفور متكرّرًا.

بدا أن راسل استيقظ، وتذكّر أني قد أحضرتُ له عملة يونانية، فأمسك بها من جديد في راحة يد مفتوحة.

- هل أنتَ مَنْ صنعتَها؟ - ونظر لي بإيماءة تواطؤ -. إن كانت مزيّفة، فهي كاملة، إذنْ - قال، ثمّ تفحّص بعدسة مكبّرة خطوط المعدن الرفيعة وتضليعاتها.

- لا، ليست مزيّفة، انظر هنا - كانت ثمّة علامات مصنوعة بسكّين

أو بحجر -. وهنا - قلتُ له - ثمّة شخص عضّ العملة، ليتحقّق من أنها قانونية. ربمّا كان فلاحًا، أو مجنّدًا.

وضع العملة على لوح زجاجي، وتأمّلها تحت ضوء لمبة زرقاء حادّ، ثمّ وضع كاميرا قديمة فوق حامل بثلاثة قوائم، وبدأ يصوّرها. تغيّرت العدسة عدّة مرّات، وكذلك زمن اللقطات من أجل إعادة إنتاج الصور المحفورة في العملة بأكبر وضوح ممكن.

وفي أثناء عمله، نسيَني.

تجوّلتُ في الصالة، وأنا أتأمّل اللوحات والكاميرات والممرّات المفتوحة على ركن ما، وفي العمق، رأيتُ سلّمًا يؤدّي إلى السطح. كان سلّمًا دائريًا وحديديًا يؤدّي إلى المتاهة في أعلى نقطة. أمسكتُ بالدرابزين الغامق، وشعرتُ بأن درجات السّلّم غير مستقيمة، ولا آمنة.

وحين وصلتُ لأعلى، أعماني الضوء. ضوء شفّاف كان يغمر المكان.

رأيتُ بابًا وسريرًا صغيرًا، رأيتُ صورة ليسوع في حائط العمق، وفي مركز الغرفة، قريبة وبعيدة، رأيتُ المدينة، وما رأيتُه كان واقعيًا أكثر من الواقع، أكثر تجريدًا، وأكثر صفاءً.

البناية كانت هناك، كأنها خارج الزمن. كان لها مركز غير أنها بلا نهاية. في مناطق ما بالضواحي، على الحافّة تقريبًا، بدأت الخرائب. وفي الخطوط الحدودية، من الجانب الآخر، كان يسيل نهر يصبّ في الدلتا والجزر. وفي واحدة من تلك الجزر، ذات ظهيرة، ثمّة شخص قد تخيّل جزيرة صغيرة حافلة بالمستنقعات، يقوم فيها المَدّ والجزر

دوريًا بتشغيل ميكانيزمات الذاكرة. وفي الشرق، بالقرب من الشوارع الرئيسة، كان ثمّة مستشفى، بحوائط من القيشاني الأبيض، بداخلها امرأة على وشك الموت. وفي الغرب، بالقرب من حديقة ريبادابيا، كان يمتدّ بهدوء حيّ فلورس، بحدائقه وجدرانه الزجاجية، وفي عمق شارع مرصوف بأحجار متفاوتة، نظيف في ضاحية هادئة، كان يُرى بيت شارع باكاكاي، وفي أعلاه، ويمكن رؤيته بالكاد عند رؤية العالم الخارجي، ضوء أحمر لمعمل المصوّر الفوتوغرافي يومض بالليل.

بقيتُ هناك لزمن، لا أستطيع تذكّره. ولاحظتُ، كمهلوس أو نائم، حركة واهنة، تنبض في المدينة الصغيرة. وفي النهاية، نظرتُ إليها للمرّة الأخيرة. كانت صورة عتيقة ووحيدة، تعيد إنتاج الشكل الواقعي لوسواس. أتذكّر أني نزلتُ حذرًا بالسّلّم الدائري نحو ظلمة الصالة. وراسل، من منضدة كان يلعب عليها بأدواته، رآني أدخل، كأنه لم يكن ينتظرني، وبعد انتفاضة خفيفة، اقترب، ووضع يدًا على كتفي.

هل رأيتَ؟ - سأل.

أكّدتُ له من دون كلمة. كان ذلك كل شيء.

الآن، إذنْ، بوسعكَ أن تنصرف، وبوسعكَ أن تحكي ما رأيتَ - قال.

وفي ظلّ الغروب، رافقني راسل حتّى المدخل المؤدّي للشارع. وحين فتح الباب، جاء نسيم الربيع الناعم من الحواجز الهادئة وياسمين البيوت المجاورة.

تفضّل - قال وأعطاني العملة اليونانية. كان ذلك كل شيء.

سرتُ عبر سُبُل مشجّرة حتّى وصلتُ إلى شارع ريبادابيا، ثمّ دخلتُ في نفق، وسافرتُ مصعوقًا من ضجيج القطار المزعج. كانت صورة وجهي المضطرب معكوسة في زجاج النافذة. وبعد قليل، رُسمت المدينة الميكروسكوبية الدائرية في ظلام النفق بدقّة وكثافة ذكرى، لا يمكن نسيانها.

حينئذ أدركتُ ما كنتُ أعرفه من قبل: ما يمكن أن نتخيّله دائمًا موجود، في نطاق آخر، في زمن آخر، شفّاف وبعيد، كما يحدث في حلم.

1. ما القارئ؟



أوراق ممزّقة

ثمّة صورة يظهر فيها بورخس وهو يحاول فكّ حروف كتاب ملتصق بوجهه. يجلس مقرفصًا في أحد الدهاليز المرتفعة بالمكتبة القومية بشارع مكسيكو، بنظرة مثبّتة في صفحة مفتوحة.

القارئ الأكثر إقناعًا الذي عرفناه، والذي نستطيع أن نتخيّل أنه فقد بصره وهو يقرأ، يحاول رغم كل شيء أن يواصل القراءة. هذه الصورة يمكن أن تكون الصورة الأولى للقارئ الأخير، القارئ الذي قضى حياته قارئًا، وحرق عينَيْه تحت ضوء المصباح. "أنا الآن قارئ صفحات، بعينَيْن، لم تعودا تريان".

ثمّة حالات أخرى، وبورخس ذكّرنا بهم، كأنهم أسلافه (مارمول، جروساك، ميلتون). قارئ أيضًا هو مَنْ يسيء القراءة، مَنْ يُشوّه النّصّ، مَنْ يتلقّاه بشكل مبهم. في عيادة فنّ القراءة، ليس مَنْ يملك بصرًا أفضل، هو مَنْ يقرأ أفضل.

"الألف"، عنصر قِصَر البصر السِّحْري، نقطة الضوء حيث يُرتّب العالم كله أو يغدو فوضويًا، بحسب وضع الجسد، هو النموذج لديناميكية الرؤية وفكّ الشفرة. وعلامات الصفحة، غير المَرئيّة تقريبًا، تُفتَح على عوالم متعدّدة. وعند بورخس، القراءة هي فنّ المسافة والنطاق.

كان كافكا يرى الأدب بالطريقة نفسها. وفي خطاب له إلى "فيليس باور"، يعرّف قراءة كتابه الأوّل هكذا:"في الحقيقة، به فوضى لا يمكن علاجها، ومن *الضروري الاقتراب كثيرًا لرؤية أي شيء*"(الكلمات المائلة كلماتي).

المسألة الأولى: القراءة فنّ الميكروسكوب، فنّ المنظور والفضاء (ليس الرّسّامون وحدهم مَنْ ينشغلون بهذه الأشياء). المسألة الثانية: القراءة مسألة خاصّة بالنظر والضوء والبُعد الفيزيائي.

كان جويس يستطيع رؤية عوالم متعدّدة في خريطة اللغة المصغّرة. وفي إحدى الصور يظهر أنيقًا مثل داندي، بعين مغطّاة بقطعة قماش، فيما يقرأ بعدسة مكبّرة.

تُعدّ رواية *يقظة فينيغان* معملاً، يُخضع القراءة لأكبر اختباراتها. فكلّما تقدّم المرء، تحوّلت السطور المَمحوّة إلى حروف، والحروف تعلو وتنصهر، والكلمات تتبدّل وتتغيّر، فيغدو النّصّ نهرًا، سيلاً متكاثرًا، يتوسّع على الدوام. نقرأ بقايا، قطعًا منفردة، مقاطع، ووحدة المعنى ليست إلا سرابًا.

أمّا التمثيل الفضائي الأوّل لهذا النوع من القراءة، فنجده عند ثيربانتس، تحت شكل الأوراق التي يرفعها من الشارع. هذا هو الوضع المبدئي للرواية، أو فلنقل مقترحها. "كنتُ أقرأ حتّى الأوراق الممزّقة التي كنتُ أعثر عليها في الشارع". يقول الكيخوتيه في الجزء الأوّل، الفصل الخامس.

قد يمكن أن نرى هنا الشرط المادّيّ للقارئ الحديث: يعيش في

عالم من العلامات؛ محاطًا بكلمات مطبوعة (في حالة ثيربانتس، كانت المطبعة بدأت تنتشر قبله بقليل)، وفي ورم المدينة، يتوقّف ليرفع الأوراق الملقاة في الشارع، يريد أن يقرأها.

لكنْ، الآن فقط، كما يقول جويس في *يقظة فينيغان* - أقصد في الطرف الآخر من القوس المتخيّل الذي يفتتح بـ دون كيخوتيه - تضيع الأوراق الممزّقة في حاوية قمامة، بعد أن نقرتها دجاجة، كانت تحفر بمنقارها. تختلط الكلمات، يغطّيها الوحل، تغدو الحروف متوارية، لكنها لا تزال مقروءة. نعرف فعلاً أن فينيغان محض رسالة، ضلّت طريقها لحاوية قمامة، أنه "كتلة من الوحل والبقع، من الصرخات والتجاعيد والمقاطع المتراصّة بجوار بعضها". وشاوم، الذي يقرأ ويفكّ الشفرة في نصّ جويس، مدان بـ "الحفر بشكل لا مثيل له حتّى يغرق حتّى رأسه، ويفقد عقله، والنّصّ موجّه إلى هذا القارئ المثالي الذي يعاني من أرق مثالي".

(*by that ideal reader suffering from an ideal insomnia*)

القارئ المدمن: القارئ الذي لا يستطيع التّوقّف عن القراءة، والقارئ الأرِق: القارئ المتيقّظ دائمًا. هما تمثيلان متطرّفان لما يعنيه قراءة نصّ، وتجسيدات سردية لحضور القارئ المعقّد في الأدب. قد أسمّيهم القرّاء الأنقياء؛ والقراءة بالنسبة إليهم ليست ممارسة، بل أسلوب حياة.

في أحيان كثيرة، حوّلت النصوص القارئ إلى بطل تراجيدي

(مأساوي) (وثمّة علاقة كبيرة بين التراجيديا والقراءة السّيئة)، ثمّة غافل يفقد عقله، لأنه لا يريد أن يُذعن في محاولته في العثور على معنى. ثمّة علاقة طويلة بين المخدّرات والكتابة، غير أن خيوطًا واهنة عن علاقة ممكنة بين المخدّرات والقراءة، باستثناء في بعض الروايات (لـ بروست، لـ أرلت، لـ فلوبير)، حيث تتحوّل القراءة إلى إدمان، يشوّه الواقع، إلى مرض وشرّ.

إنها دائمًا قصّة عن استثناء، عن حالة متطرّفة. في الأدب، مَنْ يقرأ يكون بعيدًا عن كونه صورة طبيعية ومسالمة (لو كان العكس ما كان مَرويًا عنه)؛ يبدو عادة كقارئ متطرّف، دائمًا شغوف وموسوس. (في "الألف" يغدو العالم ذريعة لقراءة رسائل بياتريث بيتيربو الفاحشة).

إن تقفّي أثر الطريقة التي قدّم بها الأدب صورة القارئ تفرض علينا أن نعمل في حالات محدّدة، وقصص فريدة، تشكّل شبكات وعوالم ممكنة.

سنتوقّف، مثلاً، عند مشهد في نهاية رواية *تحت البركان*، لـ مالكولم لاوري، حيث القنصل يقرأ عدّة خطابات في الفاروليتو، لا كانتينا دي باريان بالمكسيك، في ظلّ بوبوكاتيبلت وازتاكثيوالت. نحن الآن في الفصل الأخير من الكتاب، وبمعنى ما راح القنصل إلى هناك، ليعثر على ما فقده. إنها الخطابات التي كتبتْها له يفوني، زوجته السابقة، في شهور غيابه، ونسيها القنصل في الحانة، قبل أشهر فائتة، حين كان ثملاً. إنها أحد مبرّرات الرواية الرئيسة؛ العقدة تداري تماسك الحبكة، والخطابات الضّالّة تصل مع ذلك إلى قبلتها. وحين يراها، يدرك أن مكانها العادي هناك، وليس في أي مكان آخر. وفي النهاية، يموت من أجلها.

يعاود القنصل شرب القليل من النبيذ.

"هذا هو الصمت الذي يخيفه ... هذا الصمت ...".

كرّر القنصل قراءة هذه العبارة عدّة مرّات، العبارة نفسها، الرسالة نفسها، الحروف كلها، حروف لا جدوى منها، إذ تصل إلى الميناء على حافّة مركب موجّهة إلى شخص قد دُفِن في البحر بالفعل، ولأنه يواجه صعوبة ما في تركيز البصر، تستحيل الكلمات مَمحوة، مفكّكة، ويتجلّى اسمه ذاته عند اللقاء؛ لكن النبيذ أعاد له العلاقة بوضعه حتّى إنه ما عاد يعوزه الآن إدراك أي معنى في الكلمات، بعيدًا عن التأكيد الوضيع بضياعه ذاته.

في عالم الرواية، يمكن استيعاب الرسائل وفكّ شفرتها عبر القصّة نفسها، وبعيدًا عن فهم المعنى، هناك تجربة، وفي الوقت نفسه، التجربة وحدها ما تسمح بفكّ شفرات الرسائل. إنها ليست مسألة تأويل (لأن كل شيء بات معروفًا)، إنما معايشته مجدّدًا. الرواية - أقصد تجربة القنصل - هي سياق وتعليق ما يمكن قراءته. والكلمات تخصّه بشكل شخصي، كنوع من النبوءة المتحقّقة.

إيجازًا، ثمّة شيء حقيقي في ممارسة القراءة يمكن أن نمسك به: انعكاسها، منطقتها السّرّيّة، واستخداماتها غير التقليدية، بمعنى القراءة خارج المكان. وربّما النموذج الأكثر وضوحًا لطريقة القراءة هذه يكمن في الحلم (في الكُتُب التي نقرأ فيها الأحلام).

في لحظة ما من سيرته، يشير ريتشارد إلمان إلى جويس الشغوف بهذه القضايا. "قل لي، يا بيرد، قال لوليام بيرد رفيقه الملازم في تلك الأيّام، هل حلمتَ ذات مرّة أنكَ تقرأ؟ كثيرًا جدًّا، قال بيرد. قل لي إذنْ، ما سرعة قرءاتكَ في أحلامكَ؟".

ثمّة علاقة بين القراءة والواقع، لكنْ، أيضًا ثمّة علاقة بين القراءة والأحلام، وفي هذه العربة المزدوجة، تشيد الرواية طريقها.

الأفضل أن نقول إن الرواية - مع جويس وثيربانتس في المقام الأوّل - تبحث عن موضوعاتها في الواقع، غير أنها تعثر في الأحلام على طريقة لقراءته. وهذه القراءة الليلية تُحدّد نوعًا خاصًّا من القارئ، القارئ الرؤيوي، الذي يقرأ ليعرف كيف يعيش. وبالطبع، فـ منجّم أرلت صورة متطرّفة لهذا النوع من القارئ. وكذلك إردوساين، قرينه المكتئب والمنتحر، الذي يقرأ في جريدة خبرًا عن جريمة، فينفّذها بالضبط عند قتل بيثكا. في هذه المدوّنة المتخيّلة وشبه الحلمية الخاصّة بطُرُق القراءة، بتكتيكاتها وانحرافاتها، بتحويراتها وتغيّرات إيقاعها، يحدث، بالإضافة، نوع من الإحلال، وهو عيّنة من الشكل المحدّد الذي يربط فنّ الحكي بالعلاقات الاجتماعية. والتجربة دائمًا محدّدة المكان والموقع، وتتمركز في مسرح محدّد، ولا تكون مجرّدة أبدًا.

ثمّة طريقان بهذا المعنى. من جانب، مواصلة القارئ، الذي نراه دائمًا، كأنه تقريبًا تفصيلة على الهامش، منحازًا في بعض المشاهد المتوتّرة التي تكشف حكاية سيّالة جدًّا. ومن جانب آخر، مواصلة المدوّنة الخيالية للممارسة نفسها وآثارها، نوع من الحكاية غير المَرئيّة لطُرُق القراءة، بأطلالها وبصماتها، باقتصادها وشروطها المادّيّة.

وبالفعل، عند تأمّل مشاهد القراءة، يخلق الأدب فردانية مَنْ يقرأ ويعرّفه، ويجعله مَرئيًا في سياق محدّد، ويسمّيه. والاسم ذاته هو حدث، لأن القارئ يميل إلى أن يكون مجهولًا ومحجوبًا. لكنْ، سريعًا ما يُطلق الاسم المرتبط بالقراءة رأيًا، سريعًا ما يُترجَم، أو يُنسَخ، سريعًا ما يكتب

أي نوع من الريفيو عن الكتاب، فيغدو مَرئيًا ما قرأه (الناقد حينئذ هو التجسيد الرسمي لهذا النوع من القارئ، لكنه ليس القارئ الوحيد، ولا حتّى أهمّ قارئ). إنها عبارة عن تجارة موازية لتجارة الاستشهادات: صورة تظهر مسمّاة، أو بمعنى أفضل، تظهر في استشهاد. إنه وضع قراءة، يسمح للقارئ بأن يُرى، بعلاقات الملكية وطُرُق التّلقّي الخاصّة.

نبحث، إذنْ، تجلّيات القارئ في الأدب، هذا هو، التجسيدات المتخيّلة لفنّ القراءة في السرد. نحاول بناء حكاية متخيّلة عن القرّاء، وليس حكاية عن القراءة. لن نسأل أنفسنا ما هي القراءة، إنما مَن الذي يقرأ (أين يقرأ؟ لماذا يقرأ؟ في أي ظروف يقرأ؟ ما هي حكايته؟). قد أُسمي هذا النوع من التمثيل "درس القراءة"، إن كان مسموحًا لي أن أغيّر عنوان نصّ ليفي شتراوس الكلاسيكي، وتخيّل وضع الأنثروبولوجي الذي يتلقّى الوصف من أحد المطّلعين على ثقافة يجهلها. هذه المشاهد ستكون إذنْ مجرّد تقارير صغيرة حول حالة مجتمع متخيّل، مجتمع القرّاء الذي دائمًا ما يبدو على وشك التّبخّر أو أن تُبخّره، في كل حال، معلن منذ الأزل.

إن أوّل مَنْ فكّر في هذه المشكلات، من بيننا، كان، كما هو معروف، ماثيدونيو فرنانديث. كان ماثيدونيو يتوق إلى أن تكون روايته *متحف الرواية الخالدة* "العمل الذي يكون القارئ فيه، في النهاية، مقروءًا". واقترح لتأسيس تصنيف: سلاسل، تيبولوجيات، فصولًا دراسية وحالات للقرّاء. نوع من الدراسة تشبه دراسة الحيوانات أو النباتات غير الواقعية، وتحديد أنواع القرّاء وأجناسهم في غابة الأدب. ولتعريف القارئ، يقول ماثيدونيو، يجب أوّلًا أن نجيد العثور عليه. بمعنى، تسميته، التعامل

مع فردانيّته، وحكاية قصّته. والأدب يفعل ذلك: يمنح للقارئ اسمًا وحكاية، يستخرجه من الجماعية العملية والتجهيل، ليضعه في سياق محدّد، ويدمجه في سرد خاصّ.

إن سؤال "ما القارئ؟" يعني، في النهاية، سؤال ما الأدب؟. وهذا السؤال الذي يشكّله ليس سؤالًا بعيدًا عن ماهيّته، بل هو شرط وجوده. وإجابته - لمصلحتنا جميعًا، نحن القرّاء الناقصين، لكننا موجودون بالفعل - هو الحكاية: المقلقة، الفريدة، والمختلفة دائمًا.



أثر طولون

ثمّة شيء مؤرّق، وفي الوقت نفسه غريب ومألوف في الصورة التي نكوّنها عن من يقرأ، صورة شديدة الكثافة والغموض، سلّط عليها الأدب ضوءه كثيرًا. إنه كائن منعزل، بعيدٌ عن ما هو واقعي.

هاملت دخل في قراءة كتاب فور أن ظهر له شبح أبيه، وهو حدث أمكن تلقّيه في الحال كعلامة للمناخوليا، وكعَرَض للاضطراب.

وفي كتاب يوميّات، يشير كافكا إلى غرابته ذاتها وهو أمام انقسام يصطحبه في أثناء فعل القراءة:

"بينما كنتُ أقرأ بيتهوفن والعشّاق **كانت تعبر رأسي أفكار مختلفة، ليس لها أدنى علاقة بالحكاية التي أقرؤها (فكّرتُ في العشاء، فكّرتُ في لوي التي كانت تنتظرني)، لكن هذه الأفكار لم تعكّر قراءتي التي كانت اليوم تحديدًا صافية جدًّا".**

يقول كافكا إن الحياة لا تتوقّف، لكنها تبتعد فحسب عن مَنْ يقرأ، وتواصل مسيرتها. ثمّة فجوة تستطيع القراءة، بمفارقة، أن تعبّر عنها.

إن القارئ الذي اخترعه بورخس يقيم في هذا الفضاء. أقصد أن بورخس يدعو القارئ كبطل منطلقًا من الفضاء الذي يفتحه بين الكلمة والحياة. وهذا القارئ (الذي عادة ما يُسمّى بورخس، لكنْ، يمكن أيضًا أن يُسمّى بيير منارد أو هرمان سويرجل أو المكتبي مجهول الاسم والمتقاعد في *كتاب الرمل*)، هو إحدى أكثر الشخصيات خلودًا في الأدب المعاصر. إنه القارئ الأكثر إبداعًا وتعسّفًا وتخييلاً منذ دون كيخوتيه. بل والأكثر تراجيدية. هذا القارئ عند بورخس ليس مثله عند كافكا، يجلس في غرفة ببيت عسكري، في ظلام الليل، ويقرأ أمام نافذة تطلّ على جسور براغ. إنه، على العكس، قارئ تائه في مكتبة، ينتقل من كتاب لكتاب، يقرأ سلسلة من الكُتُب، وليس كتابًا معزولًا. إنه قارئ متبعثر في السيولة وتقفّي الأثر، لديه الكُتُب كلها في متناول يده، ويطارد الأسماء والمصادر والإشارات، ينتقل من استشهاد لآخر، من هامش لهامش.

إن التدوين الميكروسكوبي للقراءات يتمدّد أيضًا. ينتقل القارئ من الاستشهاد إلى النّصّ بحثًا عن سلسلة من الاستشهادات، ومن النّصّ إلى الكتاب بحثًا عن سلسلة من النصوص، ومن الكتاب إلى الموسوعة، ومن الموسوعة إلى المكتبة. هذا الفضاء الفانتازي لا نهاية له، لأنه يفترض استحالة إغلاق القراءة، إغلاق الشعور الجارف أمام كل ما يتبقّى لنا لقراءته.

مع ذلك، ثمّة شيء يعطّل في هذه السلسلة: استشهاد ضلّ طريقه، صفحة انتظرت العثور عليها، فكانت في جانب آخر.

"طولون وأكبر وأوربيس ترتيوس" - قصّة بورخس الأهمّ في أعماله - تبدأ من نصّ مفقود، مقال في موسوعة، ثمّة شخص قرأه، لكنه لم يعد يجده. الحدث البارز ليس ما هو واقعي، بل ما هو غائب، نصّ ضائع يقود البحث عنه، كما في الحلم، إلى لقاء واقع آخر.

الشيء المفقود يحاكي في الحال معنى الشيء المستبعد. ثمّة معنى سياسي هنا يحيلنا إلى المؤامرة، إلى المنطق الشّرّير والمصمت الذي يُفسد نظام العالم. شخص ما يمتلك ما تحتاج إليه، وشخص آخر محاه. إنه ليس لغزًا، ولا غموضًا، إنه سرّ بالمعنى الإتيمولوجي (إخفاء الشيء يعني استبعاده، مداراته). لقد تمّت سرقة صفحة، أو كتاب، فبات المعنى مضطربًا، وفي هذا الاضطراب يتجلّى ما هو فانتازي.

النسخة المعاصرة لسؤال "ما القارئ؟" تقيم هنا. القارئ في مواجهة اللا نهائية والتكاثر. ليس القارئ الذي يقرأ كتابًا، إنما القارئ التائه في شبكة من العلامات.

الشيء الخيالي يسكن بين الكتاب والمصباح، كما يقول فوكو عن فلوبير. وفي حالة بورخس، الخيالي يسكن بين الكُتُب، ويظهر في وسط مجلّدات متراصّة بانسجام فوق رفوف مكتبة مصمتة.

يكتب بورخس:"إن اليقين في أن كل شيء قد كُتِب يلغينا، ويحوّلنا إلى أشباح". وكانت استعارة حريق المكتبة، في كثير من نصوصه، هاجسًا ليليًا وراحة مستحيلة. الكُتُب تتابر، وهي تائهة في عمق الممرّات الدائرية. وكلنا، كما يقول بورخس، نضلّ طريقنا هناك.

في هذا العالم المترع بالكُتُب، حيث كل شيء قد كُتِب، يمكن فحسب أن نعيد القراءة، أن نقرأ بطريقة أخرى. لذلك، فأحد مفاتيح

هذا القارئ الذي اخترعه بورخس هو الحرّيّة في استخدام النصوص، والاستعداد للقراءة بحسب اهتماماته واحتياجاته. بتعسّفية ما، بميل ما متعمّد لسوء القراءة، وبقراءة خارج المكان، وبربط علائق بين الكُتُب المستحيلة. وأثر هذه الاستقلالية المطلقة للقارئ عند بورخس هو تأثير التخييل الذي تُنتجه القراءة.

ربّما يكون الدرس الأكبر الذي تعلّمناه من بورخس صحّة أن التخييل لا يتوقّف فحسب على مَنْ يكتبه، بل أيضًا على مَنْ يقرؤه. فالتخييل أيضًا يتوقّف على المؤوّل، ليس كل ما يُكتَب تخييلاً (بورخس ليس دريدا، ولا بول دي مان) لكنْ، كل شيء يمكن قراءته كتخييل. والبورخسية (إن وُجدَت)، فهي القدرة على قراءة كل نصّ كتخييل، والاعتقاد في قدرته. التخييل مثل نظرية للقراءة.

يمكننا أن نقرأ الفلسفة على أنها أدب فانتازي، كما يقول بورخس، بمعنى أن بوسعنا أن نُحوّلها إلى تخييل عبر الإزاحة والخطأ المتعمّد، وهي عملية يمكن تأديتها في أثناء ممارسة القراءة.

يمكننا أن نقرأ *الموسوعة البريطانية* كتخييل، وندخل في عالم طولون. إن *الموسوعة البريطانية* المزيّفة لطولون هي وصف لعالم بديل يتجلّى من القراءة نفسها.

في النهاية، عالم طولون هو وَهْم بورخس: وَهْم عالمٍ قد خُلق في لحظة القراءة، ويعتمد عليها. ثمّة تضادّ هنا مع "البوفارية"(*)، تضادّ

---

*) البوفارية مصطلح مشتقّ من "مدام بوفاري"، ويشير إلى الصراع بين الرغبة والقدرة على تحقيقها، لكن المؤلّف يشير هنا إلى حياة القارئ التي تتغيّر مع قراءة النّصّ، قدرة تأثير الخيال في الواقع. وهي عكس البورخسية التي تُحوّل الواقع إلى وَهْم أو فانتازيا(م).

ضمني دائم في نصوصه؛ لا يُقرأ العمل الخيالي على أنه أكثر واقعية من الواقع، بل نقرأ الواقع المضطرب، والواقع الذي لوّثه الخيال.

لذلك، فنهاية العالم يقتحمها طولون، والواقع يذوب وينهار. والراوي يلجأ من جديد إلى القراءة، إلى نوع آخر من القراءة هذه المرّة، قراءة مسيطر عليها، قراءة مثل الترجمة. المترجم هنا هو القارئ الكامل، إنه ناسخ، يكتب ما يقرؤه في لغة أخرى، ينسخ النّصّ بأمانة، وفي أثناء الدّقّة لهذه القراءة ينسى الواقع: "لقد مزّق طولون بعاداته هذا العالم [...] أنا لا أُعره اهتمامًا، وأواصل، في الأيّام الهادئة بفندق أدروجيه، في مراجعة ترجمة متردّدة وغامضة لـ *أورن بوريال* لـ توماس براون".

تطرح "طولون وأكبر وأوربيس تيرتيوس" حركات القارئ عند بورخس: القراءة في الوقت ذاته فعل تشييد للكون، وملجأ في مواجهة قبح العالم. ما يهمّني الإشارة إليه هو النهاية شديدة الجمال في "طولون"، نهاية سنجدها في نصوص كثيرة لبورخس: القراءة كوسيلة للدفاع. إن الهدوء الذي تشير إليه الاستعارة يكمن في فعل القراءة، كل شيء متوقّف، والحياة، في النهاية، قد توقّفت. هنا نجد الثغرة من جديد، الشّقّ الذي تأتي القراءة لتُعبّر عنه. تناقض بين المتطلّبات العملية ولحظة الهدوء هذه، لحظة الوحدة، لحظة في شكل الطّيّة، في شكل الانعزال، حيث يتوه الهدف المتردّد في شبكة من الإشارات.

من الجانب الآخر للكُتُب، بعد تجاوز سطح الكلمات المطبوعة الأسود والأبيض، وبعيدًا عن الحديقة والسياج الحديدي، يبدو العالم اللا واقعي، أو فلنقل، العالم هو اللا واقعية ذاتها. في الوقت نفسه، نجد عند بورخس أن فعل القراءة يتركّب ممّا هو خيالي وواقعي. الأدقّ

أن نقول إن القراءة تشيد فضاءً بين ما هو خيالي وما هو واقعي، وتفكّك الثنائية الكلاسيكية المتعارضة بين الخيال والواقع. ما من شيء أكثر واقعية أو أكثر فانتازية من فعل القراءة. وأحيانًا كثيرة يتمثّل تقاطع الطُّرُق بين الحلم واليقظة، بين الحياة والموت، بين الواقعي والخيالي، بفعل القراءة ذاته.

يكفي أن نفكّر في الرحلة الثنائية المروية في قصّة "الجنوب". هناك سنجد دلمان، شخص يدفعه شغفه لقراءة نسخة مستهلكة من *ألف ليلة وليلة* إلى تعريض حياته للموت. (وعند بورخس، تؤدّي القراءة في أحيان كثيرة إلى الموت.) في فترة النقاهة، يقرأ دلمان *ألف ليلة وليلة* في قطار، لينسى المرض حتّى يشرد مع الانبساط، يشرد مع الواقع، ويشعر بالراحة، فيستسلم ببساطة للحياة. وفي النهاية، يصل دلمان لهذه القرية الضائعة في جنوب محافظة بوينوس آيرس، ويلجأ للقراءة، لينعزل، ويحمي نفسه، ثمّ ينهمك من جديد في *ألف ليلة وليلة* حتّى ينتزعه من عزلته روّاد المكان، فيضايقونه، ويتحدّونه.

نعرف أنه عبارة عن حلم. وفي لحظة موته بتسمّم في الدم بسرير بالمستشفى، يتخيّل دلمان أو يختار، كما يقول بورخس، ميتة بطولية في عراك بسماء مفتوحة. هذه الميتة واقعية، إنها مَروية كأنها واقعية، وبالتالي فهي واقعية. ومرّة أخرى في السهل الأرجنتيني، في أعماق إحدى الحانات، ثمّة ألم بنصل السّكّين.

كتاب *ألف ليلة وليلة* موجود في الميتَتَين، إنه السبب، ينبغي أن نقول ذلك، في كلتا الميتَتَين. في الحالة الأولى، يؤدّي الشغف في قراءته إلى الحادثة، وفي الحالة الثانية تفضي مخاطرة القراءة إلى

التّحدّي. لكنْ، ثمّة شيء أريد توضيحه هنا. في الحانة، يتصادمون مع دلمان، لأنه يقرأ، لأنهم يرونه يقرأ كتابًا وهو شارد. أريد أن أقول إن للقارئ جانبًا آخر ممثّلًا أيضًا باستمرار. ليس ماذا يقرأ فحسب، وإنما مع مَنْ يتواجه حين يقرأ، مع مَنْ يتحاور ويتفاوض، ليشيد هذا الشكل من الوعي، عبر القراءة.

يكفي أن نفكّر في دون كيخوتيه وسانتشو، في قرار إعجازي اتّخذه ثيربانتس حين أشار إلى مَنْ لا يقرأ، عقب الخروج الأوّل. "أقسم لكَ أني لا أقرأ"، أجاب سانتشو (الجزء الأوّل، ص 31). هذا اللقاء، هذا الحوار، يؤسّس النوع الأدبي. علينا أن نقول إن في هذا القرار، حيث مواجهة القراءة مع الشفاهة، تكمن الرواية كلها.

قُراء في الصحراء الأرجنتينية

في النهاية، سؤال "ما القارئ؟" يحمل أيضًا سؤال مَنْ هو الآخر. السؤال ساخر أحيانًا، وأحيانًا عدائي، وأحيانًا أخرى مثير للشفقة، لكنه دائمًا سؤال سياسي مع هذا الذي يشاهد مَنْ يقرأ.

الأدب الأرجنتيني دائمًا ما تناول هذه المعضلة. وأحيانًا كثيرة تمثّلت المفارقة بين الحضارة والهمجية بهذه الطريقة. كأن ذلك هو تجسيده الرئيس، كأن في ذلك يكمن اللعب بين السياسة وعلاقات السلطة. فلنتذكّر مشهدًا كان فيه مانسيّا (أحد أكبر كتّاب الأرجنتين في القرن التاسع عشر، ومؤلّف رحلة *إلى الهنود الرانكيليّين*)(*) يقرأ

---

*) الرانكليون هم أحد الشعوب الهندية الحمراء من السّكّان الأصليّين (م).

العقد الاجتماعي لـ روسو، بالفرنسية بالطبع، وكان يجلس تحت شجرة في حقل، بالقرب من مذبح، حيث يضحّون بالمواشي، حتّى اقترب منه الجنرال لوثيو مانسيًا (بطل معركة لابويلتا دي أوبليجادو)، وقال له: "يا صديقي، عندما تكون ابن أخ دون خوان مانويل دي روساس لا تقرأ العقد الاجتماعي، إن قرّرتَ أن تعيش في هذا البلد، أو ارحلْ من هذا البلد، إن أردتَ قراءته باستمتاع". وفي النهاية، أرسله إلى المنفى.

في هذا المشهد الذي يرويه مانسيًا في *دردشات*، ويحدث في عام 1846، يمكن مشاهدة شبكات الثقافة الأرجنتينية في القرن التاسع عشر. الحضارة والهمجية، كما كتب سارمينتو.

روسو والمذبح. من جهة، تقاليد المثقّفين (ينبغي أن نشير إلى أن ماريانو مورينو، منظّر الاستقلال وزعيم الثورة ضدّ الشمولية الإسبانية، كان أوّل مترجم لـ *العقد الاجتماعي*). ومن جانب آخر، جانب مقابل، المذبح، وهو استعارة كلاسيكية عن الهمجية منذ نشأة الأدب الأرجنتيني، هو المكان الدموي، حيث تمارس الطبقات الخطيرة فنّ القتل.

إن الحضارة والهمجية يلعبان في حيّز السيطرة على الحواسّ، وبالطُّرُق المختلفة كلها للدخول إلى الحواسّ. لكنْ، ما من شيء مبرمج أبدًا بشكل تامّ.

استكمال هذا المشهد يكمن في حكاية الكولونيل بايجوريا الغريبة، حيث يعبر الحدود، ويذهب ليعيش مع الهنود الحمر (مثل فييرو وكروث في نهاية مارتين فييرو)، ويقدّم له الرانكيليون (الرانكيليون أنفسهم الذين سيزورهم مانسيًا بعد عشرين عامًا) بعد اعتداء عليه في قرى الشمال، نسخة من كتاب *ثراء سارمينتو*. نحن في عام 1850.

يكتب بايجوريا مذكّراته عندما يعود إلى الحضارة، ولنقُلها هكذا، حيث يحكي حياته بضمير الغائب (بعض مؤرّخي الحدود مثل إستانيسلاو ثيبايوس، حكوا أيضًا تجربة "زعيم القبيلة الأبيض").

"لقد كان لديه نسخة ينقصها بعض الأوراق من ثراء سارمينتو، **وكانت قراءته المفضّلة التي كانت تثير شغفه ... أهداه هذا الكتاب أحد سكّان "كابيتانخو" وقد سرقه من مركب راسٍ بقرية أتشيراس ... كان بايجوريا شيّد لنفسه كوخًا من القشّ والطين، في مكان بعيد بقرية "بايني"، وكان يزرع وحده غرائز متحضّرة".**

لقد شيّد كوخًا ليقرأ في وسط السهل. وحيدًا. إنها عبارة تشبه بقوّة مكتبة بورخس.

في الصحراء، في الجانب الآخر من الحدود، بين الهنود الحمر، ثمّة قارئ - نسخة متطرّفة من دلمان - يقرأ *ثراء سارمينتو*، ويعيش مرّة أخرى في هذا الكتاب، أو ربّما يعيش التجربة والشعور الذي خلّفه فيه الكتاب.

بالطبع، قد يتعيّن علينا التساؤل حول هذه النسخة من *الثراء*، كتاب نُشِر في تشيلي قبلها بثلاث سنوات: بأي يد كان؟ أين فقد الصفحات التي تنقصه؟ مَنْ حمله في هذه العربة في زمن "روساس"؟ وأيضًا ماذا يعني هذا الكتاب للرانكيليّيْن، إذ قرّروا رفعه من بين بقايا المجزر وحمله إلى بايجوريا؟

إن سؤال "ما القارئ؟" هو أيضًا سؤال حول كيف تصله الكُتُب التي يقرؤها؟ كيف يُروى المدخل في النصوص؟

ثمّة كُتُب معثور عليها، وكُتُب مقترَضة، وكُتُب مسروقة أو موروثة أو

منهوبة على يد الهنود الحمر، أو كُتُب أنقذوها من الغرق (مثل نسخة من الكتاب المقدّس، وكُتُب بالبرتغالية أنقذها روبنسن كروزو من المركب الغارق، ونعرف أنه عاش لسنوات في البرازيل، وحملها معه للجزيرة الخالية)، وكُتُب تنأى وتضيع في السهول.

بهذه الطريقة، يتذكّر دبليو إتش هيدسون، أحد أفضل كُتّاب اللغة الإنجليزية في القرن التاسع عشر، شبابه في الحقل الأرجنتيني: "لم يكن معنا روايات. وحين تصل واحدة إلى البيت، نقرؤها ونعيرها إلى أقرب جار لنا، على بعد فرسخَيْن من البيت، والجار بدوره يعيرها إلى جار آخر، على بعد سبعة فراسخ أخرى، وهكذا بالتتابع حتّى تختفي تمامًا في الفضاء".

وثمّة كُتُب واقعية، وكُتُب خيالية، وكُتُب تدور حول الحبكة، تعتمد عليها، وفي أحيان كثيرة تُعرّف نفسها بها. والكُتُب في الأدب ليست وظيفتها المجازات فحسب – كما حلّل ذلك بشكل مبهر كورتيوس(*) في كتابه *الأدب الأوروبي والقرون الوسطى اللاتينية*-، إنما أيضًا البنية الشكلية، والعُقد التي تربط المستويات المتعدّدة في الحكاية، وتكتمل بها في السرد وظيفة بنائية معقّدة.

علينا أن نفكّر، مثلاً، في كتاب عن التّصوّف اليهودي، يقرؤه بشكل لا يُصدَّق شارلاش، المجرم في "الموت والبوصلة"(**). هنا نجد

---

*) يقصد به الناقد الأدبي الألماني إرنست روبرت كورتيوس (1886-1956) (م).

**) "الموت والبوصلة" إحدى قصص بورخس البوليسية، وتنطلق من مخبر سّريّ يتحرّى في مجموعة من الجرائم ذات الحبكة المعقّدة، وشديدة الصلة بالتّصوّف اليهودي. أمّا شالارش المشار إليه، فهو القاتل الذي يجرّ المحقّق إلى مكان بعيد، ليغتاله. القصّة تحوّلت إلى فيلم أمريكي بعنوان Death and the compass (م).

الدهشة والإبداع في قصّة بورخس. "يقول شالارش:"قرأتُ تاريخ طائفة الحاسيديم(*)"، ويضيف:"وعرفتُ أن الرهبة المبجّلة من نطق اسم الله تضرب بجذورها في الاعتقاد بأنه اسم القدير والباطن". ومن دون هذا الكتاب المتخيّل، ومن دون هذا المشهد القاطع والتّهكّميّ الذي فيه يستخدم قاتل دموي كتابًا، ليقبض على رجل يصدّق فحسب فيما يقرؤه، لولا ذلك ما كانت هناك قصّة.

علينا أن نتخيّل شارلاش حينئذ، كرجل أنيق ودموي وشرّير، كقارئ.

ماذا يقرأ، أين، لماذا، متى، في أي وضع؟ إنه يقرأ من أجل الانتقام من لونّروت، بالتالي هو يقرأ من أجل لورنّروت وضدّ لونّروت، لكنه أيضًا يقرأ معه. إنه يقرأ من وجهة نظر لونّروت (كما ينصحنا بورخس أن نقرأ بعض النصوص من وجهة نظر كافكا) ليجذبه إليه، ليوقع به في شباكه. إنه يستنتج ويستنبط ويتخيّل قراءته، ويضاعفها، ويؤكّدها. إنه نوع من "البوفارية" الاضطرارية، لأن شارلاش يجبر لونروت بالفعل على تنفيذ ما يقرؤه. الاعتقاد يكمن في اللعبة. لونروت يعتقد فيما يقرأ (لا يعتقد بشيء آخر)؛ يقرأ بالمعنى الحرفي للكلمة، نستطيع أن نقول ذلك. بينما شارلاش، في المقابل، قارئ غير مبالٍ، إنه يستخدم ما يقرؤه من أجل أهداف خاصّة، يحرّف ما يقرؤه ويحمله إلى الواقع (كجريمة).

وبالطبع ف شارلاش (المجرم) ولونروت (المحقّق) طريقتان في القراءة. نوعان من القارئ يتجابهان.

القارئ كمجرم، يستخدم النصوص لصالحه، ويسير بها في طريق

---

*) الحاسيديم حركة يهودية اجتماعية روحية ظهرت في القرن السابع عشر، وكوّنت ما سُمّي بالفكر الحسيدي (م).

منحرف، وظيفته مثل وظيفة هرمونيطيقي متوحّش. يقرأ بشكل سيّئ، لكنْ، بالمعنى الأخلاقي فحسب، إذ يمارس قراءة خبيثة، حقودة، باستخدام غادر للكلمات. قد يمكن أن نفكّر في النقد الأدبي كممارسة لهذا النوع من القراءة الجرائمية. إنه قراءة كتاب ضدّ قارئ آخر. قراءة عدوّة. والكتاب هنا محض شيء معاملاتي، سطح تنزلق عليه التأويلات.

شارلاش يستخدم ما يقرؤه كفخّ، كمكيدة قاتمة، كسطح أبيض تنزلق عليه الأجساد. بمعنى ما، هو القارئ الكامل، ومن الصعب العثور على استخدام فعّال كهذا لقراءة كتاب. إنه الصورة المضادّة للقارئ البريء. وشارلاش هنا يحقّق أُمنيّة دون كيخوتيه، لكنْ، عند عمد. إنه يحقّق في الواقع ما يقرؤه (ويفعل ذلك من أجل آخر). إنه يرى في الواقع أثر ما قد قرأه.

لكنْ، كيف يقرأ؟ وكيف يشيّد المعنى؟ جريحًا، كأنه في دوّامة، يقرأ التكرار لينتقم. (قد يمكن أن نصنع قصّة من القراءة كانتقام)، هو نفسه يفكّ شفرة شروط القراءة، السياق الذي يقرّر المعنى، المسائل الماديّة التي يحاول حلّها انطلاقًا ممّا يقرؤه.

"تسعة أيّام وتسع ليالٍ كنتُ أحتضر في هذا الركن الخافت، فيما كانت الحمّى تقوّضني، وكان جانو الكريه ثنائي الرؤية، إذ يرى الغسق والفجر، يرعبني في أحلامي ويقظتي".

شارلاش، قارئ مريض.



حالة هاملت

أودّ الآن أن أعود إلى هاملت، السّيّد الأنيق المكوّن من إبيجرامات، رجل الحدود، ومثله مثل شارلاش، يريد أن ينتقم (أو الأحرى أنه مُجبَر على الانتقام).

بعد اللقاء الحاسم مع شبح أبيه، يدخل هاملت، كما قال، بكتاب في يده. المشاهد التي يصنعها شكسبير قليلة جدًّا، لكنْ، منذ الطبعات الأولى تتجلّى الدّقّة: "يدخل هاملت وهو يقرأ كتابًا".

وبالطبع، فالمرء يتساءل إن كان يقرأ بالفعل أم أنه يتصنّع القراءة. المسألة أنه يظهر بكتاب. ما المقصود بالظهور بكتاب في هذا السياق، في القصر؟ ما نوع الموقف الذي يظهر فيه شخص بكتاب في يده في إطار صراعات السلطة؟

لا نعرف أي كتاب يقرأ، ولا يهمّنا. بعد ذلك، يتخلّى هاملت عن أهمّيّة المحتوى. يسأله بولونيوس ماذا يقرأ؟ "كلمات، كلمات، كلمات"، يجيبه هاملت. الكتاب خالٍ، ما يهمّ هو فعل القراءة نفسه، وظيفته في التراجيديا، تحوُّل صورة الوحي الكلاسيكية، العلاقة بالشبح، بصوت الموتى، الالتزام بالثأر الذي يأتيه كأمر من الجانب الشّفّاف. من جانب آخر، تتجلّى لحظة التراجيديا الضّدّ للرجل الذي يقرأ، أو يتصنّع أنه يقرأ. القراءة، كما قلنا، تحاكي الانعزال والوحدة، بنوع آخر من الذاتية.

بهذا المعنى، ولأنه قارئ، فـ هاملت بطل الوعي الحديث. والذاتية نفسها محض لعبة.

يدخل هاملت المشهد، وهو يقرأ، إنها لحظة التقاء بين تقليدَيْن

وطريقَتَين لفهم المعنى. في "أورغانون صغير من أجل المسرح" (1948)، يكتب برتولت بريخت، الذي كان قارئًا كبيرًا بالطبع، بل أحد أكبر القرّاء، أن هاملت "رجل شابّ، رغم أنه غدا كهلًا قليلًا، يستخدم العقل الجديد بفاعلية واهنة، بعد أن اطّلع عليه في أثناء عبوره بجامعة ويتنبيرغ". يأتي هاملت من ألمانيا، يأتي من الجامعة، ويرى بريخت هنا أوّل علامة للاختلاف. "في كنف المصالح الإقطاعية، التي يجدها عند عودته، فلا فائدة تُرجى من هذا العقل الجديد. إذ في مواجهة اللا منطق، سيغدو عقله غير عملي على الإطلاق، فيسقط هاملت كضحية تراجيدية في هذا التناقض بين العقل وطريقته وبين السائد والمعتاد". يرى بريخت في التراجيديا التشاحن بين الجامعي القادم في التوّ من ألمانيا بأفكار جديدة والعالم القديم والإقطاعي. هذا التشاحن وهذه الأفكار الجديدة نجدهم مجسّدين في الكتاب الذي يقرؤه، إنه مجرّد شفرة لطريقة تفكير جديدة، في مواجهة تقليد الثأر. إن هذا التّردّد الأسطوري المستحوذ على هاملت، يمكن أن نراه كأحد تأثيرات عدم اليقين في التأويل، عدم اليقين في الاحتمالات المتعدّدة للمعنى الضمني في فعل القراءة.

ثمّة توتّر بين الكتاب والوحي، بين الكتاب والثأر. القراءة تقف في مواجهة عالم آخر من المعنى. في مواجهة طريقة أخرى لتشييد المعنى، ربّما نقول إنها الطريقة الأفضل. إنها عادةً أحد أشكال العالم التي يتخلّى عنها المرء، إنها عالم موازٍ. وفعل القراءة، قراءة كتاب، عادةً ما تركّب هذا العالم. ثمّة شيء سِحْرِيّ في الكلمة، كأن بوسعها أن تستدعي العالم أو تُقصيه.

يمكننا أن نقول إن هاملت يترنّح، لأنه يتوه في ذبذبة العلامات. يبتعد، يحاول أن يبتعد، عن عالم ليلجَ عالمًا آخر. في جانب ما، يكمن المعنى كاملًا رغم أنه معنى غامض لكلمة تأتي من بعيد، وفي جانب آخر، يكمن الكتاب. وفي المنتصف نجد المشهد.

2. قصّة حول كافكا

المصباح

يمكن أن نفكّر الآن في مشهد قراءة آخر، وفي موقف فريد، وفي الوقت نفسه، يومي وشبه مُتوارٍ.

المشهد عبارة عن مناورة صغيرة في استراتيجية طويلة ومعقّدة، نوع من حرب الأوضاع النمطية في عمل كافكا. لفّة خفيفة وغير مباشرة في سيولة التراسل اللا نهائي بين كافكا وفيليس باور الذي قال عنه كانيتي في *العملية الأخرى لكافكا* إنه أحد أكبر الأحداث في تاريخ الأدب. يُعدّ هذا التراسل مثالًا فريدًا للشغف بقراءة الآخر، للثقة فيما تُحدثه القراءة في الآخر، للافتنان بالحروف. "هل يمكن أن يربط المرء فتاة بالكتابة؟"، كان كافكا يتساءل في خطاب إلى ماكس برود قبل أن يتعرّف إلى فيليس بستّة أشهر. وهذا ما حدث.

تسمح كتابة هذه الخطابات بتحليل مراحل الكتابة لدى كافكا في كل ما دوّنه، لكنها أيضًا استراتيجية قراءة في نطاق اللعب. كافكا يصنع من فيليس باور قارئة بالمعنى الحرفي للكلمة. القارئة الملتصقة بالنصوص، وتتغيّر حياتها بداية من القراءة (وهذا طموح كافكا). إنه تعليم في الوقت نفسه، وبداية. فيليس فتاة شبه مجهولة، شخصية ابتكرها، بمعانٍ كثيرة، في الخطابات نفسها. وفي الوقت ذاته، هي

بنية لأحد أكثر صور القرّاء التي يمكن أن نتخيّلها إلحاحًا وتفوّقًا، حاضرة مثل كل قارئ في غيابه. ولأن ردود فيليس قد ضاعت، فالمراسلات تسير في اتّجاه واحد. فيليس هي القارئة التي من الضروري تشييدها وتخيّلها، كما فعل كافكا.

في عام 1912، العام الأوّل للعلاقة بالتراسل، يكتب كافكا ثلاثمئة رسالة. رسالتان أو ثلاث أو أربع يوميًا. كلمات مكتوبة فحسب. ستكون الخطابات مساوية لكتابته، أحيانًا ترافقها، وأحيانًا تحلّ محلّها، لكن الفارق أنها موجّهة لمرسَل إليه محدّد: شخص ينتظر الخطابات (سيكون في البداية شبه مجهول)، شخص يتحمّل العواقب. وتقريبًا لن يلتقيا أبدًا، يتراسلان فحسب. الافتتان والقراءة. لقد تمّ تحديد العلاقة. العاشقان يلتقيان في النّصّ المقروء. يقرآن التجربة. القراءة تحتلّ المكان المركزي. وصورة القارئة، المرأة التي تنتظر، هي جوهر الحكاية.

ولكي تكون هذه العلاقة مَرئيّة، بعد ثلاثة أشهر من التراسل المكثّف، يرسل لها كافكا استشهادًا (عبر وسيلة لا تستخدم الاستشهادات عادة، وحيث العاشقان لا يلتقيان). إنه عبارة عن قصيدة صينية من القرن الثامن عشر، ينسخها كافكا لـ فيليس باور في خطاب يوم 24 تشرين الثاني 1912. والقصيدة لـ يان تسن تساي، وتقول:

في الليلة العميقة،

في الليلة الباردة،

وبعد أن انصهرتُ في قراءة كتابي،

نسيتُ ساعة النوم.

عطر مرتبتي المطرّزة بالذهب تبدّد،

والنار انطفأت.

صديقتي الجميلة، التي احتوت غضبها بالكاد حينها،

سحبت المصباح

وسألتني: هل تعرف كم الساعة؟

يرسل كافكا القصيدة إلى فيليس، ويُفترض أنها تحذير لها. أو ربّما ليجذبها؟ على أي حال، هو يفصح لها عن المستقبل. إنها حركة راسخة في شبكة تنقّلاته وتغيّراته. إن ما يفعله كافكا هنا هو استخدام ما يقرأ من أجل أهدافه الخاصّة (مثله مثل شالارش).

المراسلات هنا هي مؤامرة العلاقة العاطفية الكبرى، لكننا في حالة كافكا نشاهد مؤامرة متغيّرة. لا نمارس القراءة هنا من أجل الافتنان فحسب، إنما أيضًا لنحافظ على مسافة. ونشاهد بجلاء أسلوب كافكا، إذ يستخدم الاستعارات، الصينية في هذه الحالة، وكذلك القضائية (الدليل، القضية، النموذج الافتراضي المستخدَم في الحكم).

وفي مراسلاته مع فيليس، يشير كافكا عدّة مرّات إلى هذه القصيدة، لأنها تكثّف العلاقة بينهما، وتشير إلى عالم يشعر بأنه قريب منه. بمعنى ما، يمكن أن نقول إن سياق القصيدة هو أعمال كافكا كلها (أو كل تجربة كافكا). على أي حال، لندرك القصيدة، علينا أن نقرأ كل أعماله.

يروق لي أن ألفت الانتباه، قبل أي شيء، إلى مصدر الخلاف:

المصباح. سنراه يتجلّى عدّة مرّات في هذه المسيرة. سأشير بعد ذلك إلى الانقطاع، القراءة المنقطعة (أشرتُ إليها من قبل في حالة بورخس). والعمل الليلي أيضًا: العزلة والصمت. وفي النهاية الشيء الأهمّ: حضور امرأة، التعايش مع امرأة. أو الأدقّ: الغواية، خصيصة المرأة. وبعد زمن طويل، سيعترف كافكا بذلك في إحدى عباراته عام 1918: "الخير يجذبنا إلى الشّرّ مثلما تجذبنا نظرة المرأة إلى السرير".

ذلك كله لم يكن قد قاله بعد، بالطبع، ولا حتّى يعرفه، يمكن أن نقول ذلك. لكنه سيتّضح بعد شهور عندما تتبدّل قواعد اللعبة (بذنب فيليس، بحسب ما قاله كافكا). لو أن أحدًا قرأ الخطابات كما يُفترَض أن فيليس قرأتْها (خطابًا وراء خطاب، خلال فترة مستمرّة، ليكتمل معها المعنى، كأنها كتاب عاطفي وفريد) يمكنه أن يرى منعطفًا، سيتجلّى بوضوح بعد شهرَيْن.

حينئذ، كما سنرى، كل شيء سيتغيّر. لن يرغب كافكا في الزواج من حبيبته، وسيبرّر ذلك بطريقته، الهروبية، وفي الوقت نفسه، المباشرة، عبر القصيدة نفسها.

في خطاب بتاريخ 23 كانون الثاني عام 1913، يشير كافكا إلى القصيدة بهذه الطريقة:

"صديقة هذه القصيدة ليست سيئة، هذه المرّة سيُطفأ المصباح حقيقةً، والكارثة لن تكون عظيمة، فما زال في ذلك سرور كبير. لكنْ، لو باتت الصديقةُ زوجةً، ولم تكن هذه الليلة مجرّد ليلة، وإنما نموذج لِلَّيالي كلها، وفي هذه الحالة لن تكون مجرّد ليالٍ وإنما الحياة بأكملها

معًا، كيف ستغدو هذه الحياة صراعًا من أجل المصباح؟ أي قارئ يمكن أن يبتسم حينها؟".

يُعدّ مشهد القراءة حكمةً حول خطورة الحياة الزوجية (أم العكس؟). سبب التهديد مركّز هنا، نازح إلى هنا: الدفاع عن العزلة. سياق القصيدة (السياق الأوّل، لا بدّ أن نوضّح ذلك) هو فانتازيا الانعزال بشطراته المركّزة والمعاكسة. وكان كافكا قد حدّثها في الموضوع نفسه قبل أيّام.

"**لقد جعلني أكتب متأخرًا جدًّا، ثمّ خطر ببالي مرّة أخرى، في الثانية فجرًا تقريبًا، هذا الحكيم الصيني**"، كتب لها ذلك في 14 كانون الثاني 1913.

"**مرّة أخرى تقولين لي إنكِ تودّين أن تجلسي بجانبي بينما أكتب، لكنْ، انتبهي إلى أني في تلك الحالة لن أستطيع الكتابة [...] لا يستطيع المرء أبدًا أن يكون وحيدًا بما يكفي في أثناء الكتابة، [...] لا يستطيع المرء أبدًا أن يكون محاطًا بما يكفيه من صمت [...] حتّى الليلة تبدو أقلّ ظلامًا.**". وحينئذ يواصل الوصف فوق العادي لما يمكن أن تكون شروط الكتابة الكاملة: "**لقد فكّرتُ كثيرًا أن أفضل شكل للحياة بالنسبة إليّ أن أحبس نفسي في أعمق كهف رحب، ومعي مصباح، وكل ما أحتاج إليه للكتابة. وأن يُحضروا لي الطعام، ويتركوه بعيدًا عن مكان إقامتي، خلف الباب الخارجي للكهف. وأن أروح لأبحث عنه بالمنَامَة، متجاوزًا القباب كلها، لتكون هذه نزهتي الوحيدة. ثمّ أعود إلى المائدة، وآكل ببطء، وبتركيز، ثمّ ما ألبث أن أعود للكتابة. ما أستطيع أن أكتبه حينها!" من أي أعماق أستخرجه! من دون جهد! إذ التركيز المتطرّف لا يعرف ما يعنيه الجهد. في هذه الحالة، لو حدث وفشلتُ فشلي**

الأوّل، ولم أثابر حتّى في تلك الشروط، لن أستطيع أقلّ من التّوغّل في أقصى درجات الجنون: ماذا تقولين عن ذلك، يا حبيبتي؟ لا تتقهقري أمام ساكن الكهف!".

من الصعب العثور على تطرّف أكثر من ذلك. البرج العاجّي يبدو تافهًا أمام هذا السطح، وجزيرة روبنسون تسكن بسرعة أكبر. وشكل الحياة هذا هو الضمان لاستخدام لغة فريدة على الإطلاق.

استعارة كافكا هي الحرب، الحياة العسكرية، عالم الجيش الذكوري. التجربة الصافية والتهديد، المخاطرة والبطولية. سيقول لـ فيليس في 5 نيسان 1915: "ما تفعله الحرب في شعور كل فرد شيئًا لا يمكن معرفته في جوهره". ثمّة شيء لا يمكن وصفه هنا. والحرب تفيد كافكا في وصف علاقته بالأدب. من الأفضل أن نقول إنه المجاز أو الأمل في أسلوب حياة سيكون شرط العثور على لغة جديدة، على استخدام جديد للُّغة. يفكّر كافكا في الحرب، في الاحتكاك، في وضع الخطر، في حفر الخنادق، في هجمات وشيكة. يدافع عن مواقع، ويحرّر مناطق.

على أي حال، الكتابة متعلّقة بنظام صارم، بأحداث ليلية، بالعزلة، بنوع من التنظيم الحادّ، يربطه كافكا بالعالم العسكري. في عام 1920، عند عودته للكتابة بعد قطيعة طويلة، يدوّن في يوميّاته: "منذ أيّام، استأنفتُ حياة الحملة، أو بقول آخر حياة المناورات، حياة اكتشفتُ منذ سنوات أنها الأفضل بالنسبة إليّ مرحليًا".

إن الافتتان بالتمثيل العسكري للحياة، هذا القياس بين الحرب والأدب، يمكن ملاحظته في اهتمام كافكا المدهش بنابليون واستراتيجيّته العسكرية: في يوميّات، تظهر عدّة ملحوظات قرائية حول لحظات

مختلفة من حياة بونابرت، وثمّة تحليل طويل لأسباب هزيمته في روسيا (يوميّات، 1 تشرين الأوّل 1915). كافكا كمحلّل عسكري. ثمّة شيء من هذا. في الواقع، كافكا يكتب عن نابليون عندما يريد أن يفكّر في تجربته مع الأدب.

للوهلة الأولى، لا شيء يبدو أبعد عن الكافكاوية من نابليون. لكنه ليس افتنان ستاندال بتطلّع الإمبراطور، ولا افتنان راسكولنيكوف بـ نابليون في الأحداث الخاصّة. كافكا يكتشف، على العكس، جنرالًا متوتّرًا وتائهًا في وسط المعركة. يلفت انتباهه تكاسله في معركة بورودينو. "كان يقضي اليوم كله في منخفض، يسير من جانب إلى آخر، وصعد إلى التّلّ مرّتَيْن فحسب". هذا هو نابليون كإحدى شخصيات كافكا.

الانسحاب الداراماتيكي للجيش الفرنسي المهزوم في روسيا أثار اهتمامه بالذات، ويتناوله عدّة مرّات في يوميّات. يمكننا أن نتخيّل قصّة لكافكا حول تجربة القوّات العسكرية الهاربة في السهول المجمّدة. وبالفعل، عام 1924 يبحث كافكا عن مجاز، ليشرح كارثته الشخصية التي يعيشها، فيلجأ مرّة أخرى إلى بونابرت. في ذاك العام نفسه، توصّل كافكا، في النهاية، إلى هجر براغ، والإقامة في برلين، في عزّ أزمتها التّضخّميّة. وبدا له هذا القرار جنونًا تامًّا، فقط يمكن مقارنته "بحملة نابليون على روسيا".

الحرب استعارة عن الخبرة الصافية، وفي الوقت نفسه، هي أحد الموضوعات. على أي حال، ينبغي أن نتذكّر أنه عندما بدأ كتابة قصّته الأولى (ما يعدّها كافكا قصّته الأولى، والمقصود بها "الحكم") كان هدفه وصف معركة.

عزلة وحياة عسكرية، وألّا يقاطعه أحد. كيف يمكن أن نضمّن امرأة في هذا العالم؟ جوهر القصيدة الصينية، كما قلنا، هو مشهد الانقطاع.

كأن ...

الانقطاع هو ثيمة كافكا الكبيرة، التشويش الذي يمنع الوصول إلى المصير. التّوقّف، انحراف الطُّرُق، التأجيل: هذه هواجسه التي دائمًا ما يرويها، لكنها أيضًا ما يُعرَف بَصْمَتَهُ الكتابية. وأسلوبه هو فنّ الانقطاع، فنّ سرد التشويش.

كتابته نفسها كانت تبقى معلّقةً في الهواء. حتّى الملحوظة التي كتبها كافكا في 20 آب عام 1912 في يوميّات حول لقائه الأوّل بـ فيليس توقّفت في منتصف العبارة: "بينما كنتُ أجلس، نظرتُ إليها للمرّة الأولى بتركيز كبير، عندما كنتُ جالسًا كوّنتُ حكمًا لا يتزعزع. كأن ... [Wie sich-.]".

"كأن ..." يبدو عنوان قصّة لـ بيكيت. في الواقع، حكايته كلها مع فيليس تبدو قصّة من قصص بيكيت.

التدوينة تنقطع في نصف العبارة بينما يتحدّث عن فيليس. لا يبلغ تمام الجملة. ما كان يوشك أن يقوله لا ينتهي، يبقى معلّقًا.

ما قطع التدوينة شيء لم نستطع أبدًا أن نعرفه. مع ذلك، فهذه العبارة المقطوعة تقول كل شيء، وليس لأنها كانت ستقول شيئًا أكثر ممّا قيل (رغم أننا لا نعرف ذلك، إلا أن بدايتها كانت واعدة جدًّا)،

إنما لأنها تقول بالفعل إن ثمّة شيئًا آخر، إن ثمّة احتمالية لقول شيء أكثر، ربّما تفسير، مَنْ يدري؟ التخمين هنا ممكن، والمعنى لم يُغلَق، وهذا أفضل أن يبقى مفتوحًا. وقبل أن يبقى مفتوحًا أن يبقى مبتورًا، معلّقًا في الهواء.

ثمّة أمثلة كثيرة في عمله لهذا النوع من انقطاع الكتابة. لم نعرف كذلك لماذا تُبتَر بعض القصص فجأة. أحد أهمّ نصوصه الأخيرة "العمل" (1923)، وهو قصّة حول الحبس، حول تشييد كهف، حول الحاجة إلى الانعزال والدفاع عن النفس في مواجهة المقتحمين (والقصّة، بمعنى من المعاني، تسرد وتعلق على عالم البدروم)، وتنتهي هكذا:

"طريقتي في الحفر تُصدر ضجيجًا بالكاد؛ لكنْ، لو كان [الحيوان] قد سمعني، كان لا بدّ أن ألحظ وجوده أيضًا؛ على الأقلّ، كان الحيوان سيقطع عمله باستمرار، وكان سيرهف السمع، لكنّ كل شيء سار من دون تغيير، الـ ...".

هنا لم تصل القصّة إلى نهايتها، إنما بُتِرَتْ، قُطِعَتْ. الشيء نفسه يحدث في قصّة "القلعة":

"كانت أمّ جيرستاكر. اعتنت بـ K بيد مرتجفة، أجلسته بجوارها؛ كان يتحدّث بصعوبة، كان من الصعب فهمه، لكن ما قاله ...".

ماذا قال؟ ماذا كان سيقول؟ يتميّز كافكا بطريقة خاصّة في التّوقّف: يلفت الانتباه إلى القطع. إلى عدم المواصلة. لا يُوصِل من حيث انتهى. لا يتمّ العبارة، ولا يشطبها. بل يتركها على علّتها. ويبدأ من جديد.

ربّما كان سبب انقطاع التدوينة في *يوميّات* هو الإرهاق. يمكن أن نفكّر أنه لم يكن قرار كافكا. ربّما كانت الصدفة أو ظرف طارئ. (بالطبع، دائمًا ما يمكننا تصوّر أن ثمّة شخصًا جاء فجأة، مثل الجار المجهول الذي قاطع كولريدج عندما كان يكتب الـ قبلاي خان) في القصيدة الصينية، تسحب المرأة المصباح. الانقطاع، أو فلنقل حدث الانقطاع، ما يأتي من الخارج ليقطع، هو ما يعدّه كافكا تهديدًا أقصى.

وفي اليوم التالي لكتابة ملحوظته حول لقائه بـ فيليس، في 21 آب 1912، يكتب في *يوميّات*: "لقد قرأتُ لـ لينتس من دون توقّف، وبفضله - *هكذا أجد نفسي* - عدتُ إلى ذاتي" (الكلمات المائلة من عندي).

المسألة الأولى: من أين عاد؟ المسألة الثانية: القراءة التي لا تنقطع، القراءة المتواصلة، سمحت له أن يعود إلى ذاته.

كذلك الكتابة غير المنقطعة تسمح له بالعودة إلى ذاته؛ على أي حال، لقد عثر على ما كان يبحث عنه (في أي طريق، بأي مناورات). يكتب في *يوميّات* في 8 آذار 1912:

"راجعتُ بعض الأوراق القديمة. لكي أحتملها، يعوزني التّجوّل بكل ما فيّ من طاقات. إنه بؤس يجب على المرء أن يحتمله، لأنه، كما حدث لي دائمًا، انقطع عن عمل، لا يمكن أن يُنجَز إلا بكتابته في وقته".

كتابة الخطابات كنوع يُؤطَّر بالانقطاع، كما يُؤطَّر بضرورة الاستمرار والتّوقّف بين خطاب وخطاب، وكذلك بهاجس الخطابات المفقودة، وبالاستياء لتمزيقها.

الانقطاعات. عندما يحلّ كافكا هذه المسألة - في كل مرّة يحلّها فيها - ويثابر من دون توقّف، حينئذ يغدو كاتبًا.

إن المشهد الاستهلالي لكتابته مرتبط بالكتابة من دون قطوعات فحسب. في ليلة 1912 يكتب "الحكم" مرّة واحدة في يوميّاته مباشرةً. سيتذكّر كافكا طوال حياته تلك الليلة كلحظة تحقّقت فيها أحلامه ككاتب.

"الحكم" كانت قصّة ممكنة الكتابة، لأنها، بحسب كافكا، لم تتعرّض للانقطاع. المفتاح أن القصّة كتبها كطلقة واحدة، من دون تردّد، وفي صمت تامّ، وانعزال عن كل شيء.

وكانت حكايته لكيف كتبها يشرح، بالنسبة إلى كافكا، جودة القصّة. ستكون حياته كلها محاولة لتكرار هذه التجربة. يرويها كافكا بدقّة متطرّفة. في *يوميّات*، يكتب في 25 أيلول 1912:

"هذه القصّة، "الحكم"، كتبتُها كطلقة واحدة في الليلة بين 22 و23 بين العاشرة مساء والسادسة صباحًا. لم أستطع أن أسحب ساقَيّ تقريبًا من تحت المكتب، لقد تنمّلتْ قَدَمَاي من كثرة ساعات الجلوس. من الضغط الفظيع والفرحة، كلّما تقدّمت القصّة أمامي، فتحت طريقًا في الماء. في مرّات عديدة في أثناء الليل، تحمّلت ثقلي ذاته على ظهري. كيف يستطيع المرء أن يتجرّأ على ذلك؟ كيف يكون مُعدًّا من أجل ذلك كله، من أجل الأفكار الأكثر غرابة، من أجل النار الكبيرة التي يموت فيها ويبعث. كيف شقشق الفجر أمام الشبّاك. ومرّت عربة. وتقاطع رجلان عند الجسر. المرّة الأخيرة التي نظرتُ للساعة كانت الثانية. واللحظة التي عبرتْ فيها الخادمة المدخل للمرّة الأولى كتبتُ الجملة الأخيرة.

المصباح مطفأ، ضوء النهار. آلام قلبية خفيفة. الإرهاق الذي يتجلّى في منتصف الليل. دخولي المرتجف لغرفة إخوتي. القراءة. قبل ذلك أرقد أمام الخادمة، وأقول: "كنتُ أكتب حتّى الآن. ومنظر السرير من دون لمس، كأنهم أحضروه في التوّ".

لقد شقشق الفجر، ووصلت النهاية. قضى كافكا الليلة يكتب من دون غواية أن يتوقّف عند نصف عبارة. لذلك ربّما يروق له بشكل خاصّ كمال المقطع الأخير في "الحكم": "في تلك اللحظة، كان ثمّة ازدحام مروري، لا نهاية له في الواقع". ("عبارة كاملة"، هكذا سيقول لـ ميلينا بعد سنوات.) الشكل يمكن تعريفه في هذه العبارة، القصّة في النهاية تجد نهايتها.

أن تكون كاتبًا برأي كافكا يتطلّب أن تكتب في هذه الشروط. الكتابة تخرج إلى الوجود عند خلق الشروط الماديّة التي تجعلها ممكنة. من الصعب أن تعثر على كاتب أكثر ماديّة من ذلك.

هكذا تنعقد علاقته بالكتابة، أو الأفضل أن نقول العلاقة بين الكتابة والحياة. ما من تعارض بينهما، إلا أن على الحياة أن تنصاع لهذه الاستمرارية، لأنها، في النهاية، هي التجربة بالنسبة إلى كافكا.

الآن تتّضح الأمور بجلاء. حكاية الليلة التي كتب فيها "الحكم" هي صورة كاملة طبق الأصل - هي استلهام - من الليلة التي خرجت فيها القصيدة الصينية للنور. فلنتذكّر مرّة أخرى نهاية تدوينته في يوميّات في 25 أيلول 1912. لقد قضى كافكا الليلة ساهدًا، يكتب "الحكم". بدأت شقشقة الفجر. ظهرت الخادمة حين كتب العبارة الأخيرة. جاء

الفجر، وأُطفئ المصباح. لم يأتِ أحد ليحمل هذا المصباح. والسرير لم يلمسه أحد.

بالطبع، يأتي التعليق على القصيدة الصينية التي سيُرسلها إلى فيليس بعد شهرَين. المشهد يمكن ربطه بمشهد آخر، موقف يقدّم تعريفًا لمعنى موقف آخر. أقصد، القصيدة الصينية مرتبطة بقصّة الليلة التي يكتب فيها "الحكم". المشهدان يلتحمان ويتكاثران، وفيليس تقف بين القصيدة والقصّة (هي موجودة في القصيدة والقصّة).



طُرُق مفقودة

تلك الليلة، في ظروف الانعزال والوحدة التي جعلت الكتابة ممكنة، ثمّة شيء لم يُقل بعد. وكافكا نفسه مَنْ أقام جسر التواصل بينهما.

القصّة مرتبطة بـ فيليس. المرأة التي رآها مرّة واحدة، وبدت له كشرط آخر للكتابة. "هي نهايات "الحكم" في حالتي. وأنا مدين لها بقصّة "طُرُق مفقودة""، هكذا يدوّن في يوميّات، 14 آب 1913. لقد عرف، بطريقته، أنها كانت مرتبطة منذ الأبد بقصّته. لقد كتب القصّة، من خلالها، ومن أجلها، ولذلك أهداها لها.

ليس من السهل بمكان إدراك العلاقة. لقد رأى فيليس مرّة واحدة، في لقاء ببيت ماكس برود. هي بالفعل مجرّد امرأة مجهولة له. سيكون من الأفضل أن نقوله هو مجهول بالنسبة إليها. ويوم 20 أيلول، أي قبل كتابة "الحكم" بيومَين، أرسل لها الخطاب الأوّل إلى برلين.

"يا آنستي. أمام احتمالية كبيرة بألا تتذكّريني بأقلّ قَدْر، أقدّم لكِ نفسي مجدّدًا: اسمي فرانتس كافكا، وأنا مَنْ حيّاكِ للمرّة الأولى ذات ظهيرة، ببيت السّيّد المدير برود، في براغ..." هذا ما يُسمّى بداية.

رآها مرّة واحدة (أو لمحها، لنقل ذلك)، لكنه يشيّد حولها حبكة. ولم يكن كافكا يحتاج إلى الواقع كثيرًا، بمقطع صغير يمكنه أن يبلغه. "كان غير مَرئي عالم الأحداث التي يحكونها له"، هكذا كتب ماكس برود. بهذه الطريقة، يمكن فهم رابط ما بين كتابته وحياته لا ترقى للمستوى الأوتوبيوغرافي (السِّيَريّ).

القصّة مرتبطة بـ فيليس، لكن كافكا ذاته يجهل السبب. والرابط الغريب سيتجلّى بعد شهور. تطوّر العلاقة هو المفتاح: يخلق كافكا الرابط الغامض أوّلًا، ثمّ يعثر على المعنى.

في 11 شباط 1913 يكتب في يوميّات: "بمناسبة مراجعة بروفات "الحكم" من أجل الطباعة، سأدوّن العلاقات المتداخلة كلها التي بدت واضحة في هذه القصّة، كلّما خطر لي شيء". حينئذ يبدأ في استحضار مقاطع محدّدة من الواقع تبدو غامضة ومشفّرة في القصّة. يبدأ في فهم العلاقة: "فريدا لها عدد حروف فيليس نفسها وحرف البداية نفسه. براندنفيلد له حرف بداية باور نفسه، ومن خلال كلمة فيلد ثمّة علاقة بمعناه". اسم فريدا وفيليس يُشتقّان من جذر ألماني، يعني السعادة.

تُعدّ "طُرُق مفقودة" عملية ربط بين ما عاشه وما كتبه، وإدخال مقاطع من الواقع مشفّرة في نصوصه، أحد مفاتيح تأثير كافكا.

في 23 أيلول عام 1912، بعد شهر من مقابلتها للمرّة الأولى،

تحوّلت قصّة لقاء فيليس لالتزام بالزواج: "لكن جورج كان يفضّل كتابة أشياء من هذا النوع على الاعتراف بأنه قد ارتبط منذ شهر بالآنسة فريدا براندنفيلد". لذلك، فـ كافكا ينهي تحليل "الحكم" في اليوميّات بعبارة تكرّر الشكل المناقض لعبارة القصّة، ويتصرّف بحيطة ما: "لكن جورج"، يتنبّأ كافكا "يستسلم لخطيبته".

في قصّة حول خطاب وحول التزام بالزواج، حول العزوبية والزواج، يستبق كافكا ما سيأتي، يقرأ هنا ما لم يعشه بعد. بأكثر من معنى، يشفّر النّصّ ووضعه المستقبلي مع فيليس. "كان يجهّز نفسه من أجل عزوبية نهائية".

الفخّ بات مكشوفًا (بطريقته) مرّة واحدة.

المفتاح يكمن في كيف يقرأ كافكا قصّته ذاتها، ماذا يقرأ فيها؟ لأن كافكا يكتشف طريقة جديدة للقراءة: الأدب يصيغ التجربة المعيشة، يشكّلها بحالتها، ويستبقها.

إنها عبارة عن علاقات متلاحمة وروابط. هكذا يُنهي كافكا تدوينته حول الليلة التي كتب فيها "الحكم": "كانت تنتابني مشاعر كثيرة، وأنا أكتب: على سبيل المثال، السعادة لامتلاك شيء جميل من أجل أركاديا دي ماكس؛ وبشكل طبيعي، فكّرتُ في فرويد". (يوميّات، 25 أيلول 1913)..

إنها مجموعة من انزياحات المعنى وتحرّكاته: ربط أحداث السرد (المُمثّلة والخارجية)، جلب ما يقبع في الجانب الآخر، إقامة رابط بين المقاطع غير المَرئيّة. كافكا يبحث عن الواقع الذي ربّما وضعه، مشفّرًا، في النّصّ، ويجلبه.

وبدلًا من التأويل، لدينا قصّة عن ما سيأتي؛ الأفضل أن يتحوّل التأويل إلى قصّة (قصّة للروابط الكثيرة غير المتوقّعة). الكتابة هي شفرة الحياة، تكثّف التجربة، وتجعلها ممكنة.

من أجل ذلك، يكتب كافكا اليوميّات، ليعود لقراءة العلاقات التي لم يعشها، ولا رآها. قد يمكن أن نقول إنه يكتب يوميّاته ليقرأ المعنى منزاحًا في مكان آخر. إنه يفهم فحسب ما عاشه، أو ما أوشك على أن يعيشه، بينما يكرّس نفسه للكتابة. لا يسرد ليتذكّر، إنما ليجعل الحدث مَرئيًا. ليجعل مَرئيًا الروابط والأماكن واستعدادات الأجساد كلها.

لذلك، فـ كافكا كاتب خطابات عظيم. يكتب للآخر ما عاشه. يكتب ليقرأ الآخر المعنى الجديد الذي أنتجه السرد فيما قد عاشه بالفعل. والآخر يجب أن يقرأ الواقع كما جرّبه هو. وبالطبع، هذا هو الدرس الذي ينبغي أن نستخرجه لنقرأ أدب كافكا.

المفتاح يكمن في حتمية سرد قصّة أخرى، أن تبقى في الخارج، حتّى تفهم وتدرك الروابط.

مثال ذلك الطريقة التي يتبعها كافكا ليحكي لـ فيليس ذاتها، في خطابه الفاتن يوم 27 تشرين الأوّل 1912، عن لقائهما السابق. هو الخطاب الخامس إليها، وهي عملية لالتقاط اللحظة:

"مددتُ إليكِ يدي فوق المنضدة الكبيرة قبل أن أقدّم لكِ نفسي، رغم أنكِ ما كدتِ تنهضين، وربّما لم تكن لديكِ رغبة في أن تمدّي لي يدكِ".

يصف لها أماكن اللقاء: البيت، شكل الغرف، ماذا كان يفعل كل

واحد في اللحظات المختلفة؟ أي كلمات تبادلوها؟ كأنها لم تكن هناك أو كأنها لم تكن تستطيع أن ترى. "عندما نهضتِ، لاحظتُ أنكِ تنتعلين صندل السّيّدة برود، لأن حذاءكِ الطويل كان يحتاج إلى تجفيف. لقد قضيتِ وقتًا قاسيًا طوال النهار. وكنتِ تستغربين الصندل، وعندما اجتزتِ الصالة الرئيسة المعتمة، قلتِ لي إنكِ معتادة على الصنادل بكعب. وكانت هذه الصنادل بالنسبة إليّ اكتشافًا".

هكذا يروي. على أي حال، هذا هو الحكي بالنسبة إلى كافكا. السيولة عبر طريقة غير مباشرة حرّة، ونظرة صافية، واهتمام متطرّف. عبر أوضاع الجسد والإيماءات والتربية العاطفية. مَنْ يقرأ القصّة هو بطل السرد.

بالطبع، بالإضافة لحكي ما عاشه لها، يحكيه لنفسه: "وبعدها، لا، قبلها، كنتُ في تلك اللحظة أجلس بالقرب من الباب، بمعنى أني كنتُ في وضع مائل بالنسبة إليكِ".

إنها مسألة إقامة رابط (بين التعارف وبسط اليد للتّحيّة، بين الحذاء والصندل)، وكافكا دائم الانتباه للشكل المكاني. هذه العلاقة المتبادلة التي تسمح بالفهم هي، بالضرورة، قصّة تروي رابطًا غير مَرئي بين حَدَثَيْن.

هذا المعنى يتّضح في *رسالة إلى أبي*. يمكن أن نقول إن هذه الرسالة هي محاولة أخرى لسرد ما قد عاشاه معًا. لا يهمّ ثيمة العلاقة مع الأب المستهلكة (من جانب آخر هي موضوع "الحكم") نفسه، إنما كيف يحكي كافكا ما عاشه لكي يقرأه أبوه: "أتذكّر فحسب ذكرى قريبة جدًّا عن حدث في سنواتي الأولى. ذات ليلة ألححتُ عليكَ مرّة وأخرى

طالبًا ماءً، لا لأني عطش دون شكّ، بل لأضايقكَ، وفي الوقت نفسه، لألفت انتباهكَ. وبعد محاولات من دون نجاح لإسكاتي بتهديدات خطيرة، سحبتَني من السرير، وقُدتَني إلى الممر، ثمّ أغلقتَ الباب، وتركتَني بالخارج باللباس الداخليّ فقط".

وبعد التأمّل في الأحداث، يتوقّف كافكا عند روابط غير مفهومة بالنسبة إلى مَنْ يعيش التجربة: "ولطبيعتي، لم أفهم قطّ العلاقة بين طلب الماء وطردي من البيت".

التجربة هنا غامضة. والقصّة تقيم معنىً غير محدّد. الصبي الذي يعيش الموقف لا يدركه. الشيء نفسه يحدث في "العملية" و"القلعة". كاف لا يفهم أبدًا ما يحدث له. وفي "الحكم" ما من علاقة منطقية بين عبارة الأب والانتحار.

"أحكم عليكَ بالموت غرقًا"، يقول له الأب، والابن يخرج إلى الشارع، ويلقي بنفسه في النهر. يأخذ جورج عبارة الأب حرفيًا، ويعيشها (أو يموت بسببها). على أي حال، العبارة تفرض حدثًا مَرويًا. جورج لا يعثر على علاقة، لكنه ينفّذ الحكم.

يمكن أن نقول إن لـ كافكا قصصًا يحكيها من منظور من لا يفهم الرابط، بل يعيشه فحسب، وثمّة قصص أخرى يحكيها من منظور مَنْ يرى الروابط وحده، من دون أن يراها غيره. وعادةً، مَنْ يرى الرابط بينما تقع الأحداث هو حيوان (أقصد كائن من الخارج). "تحرّيات كلب" "تقرير من أجل أكاديمية" "جوزيفينة المغنّية أو شعب الفئران" يمكن أن تكون نماذج واضحة لهذا النوع من الرؤية. وبالطبع، تروي "المسخ" الانتقال من حال إلى حال.

هذه طريقة كافكا في قراءة الأدب: أوّلًا، تركيز الحكاية في نقطة، ثمّ إثارة الحافز وإقامة العلاقات المتبادلة الجديدة؛ وعلى الفور يسرد روايته عن الحكاية (يسرد ما لم يره السارد الأصلي). يكفي أن نتذكّر طريقة قراءته لواحد من المشاهد الأساسية في الأوديسة. الحوريات يمتلكنَ سلاحًا أفظع من غنائهنّ: صمتهنّ، يقول كافكا. شبكة مضغوطة لأقصاها في صورة تقيم علاقات جديدة.

الشيء نفسه يفعله مع دون كيخوتيه في "الحقيقة حول سانتشو بانثا": "سانتشو بانثا، الذي لم يتفاخر قطّ بذلك، استطاع على مرّ السنين، وعبر تجميع كمّيّة كبيرة من روايات الفروسية وقُطّاع الطُّرُق في ساعات الغروب والمساء، أن يُبعد عن نفسه بطريقة ما شيطانه (الذي سيُسمّيه بعد ذلك دون كيخوتيه)."

هنا يقلب كافكا العلاقات، يُغيّر الروابط. ما من وساطات. ثمّة تكاثف شديد الراديكالية يسوق القراءة إلى أقصى حدّ لها. القراءة تجعله يرى علاقات جديدة.

لننظر قراءته لـ روبنسون كروزو، التي تبرز بوضوح في ملحوظة في يوميّاته يوم 18 شباط 1920: "إن لم يترك روبنسون أعلى نقطة في الجزيرة، أو بمعنى آخر أفضل مكان لرؤيتها منه، سواء بسبب العناد أو التواضع أو الخوف أو الجهل أو النوستالجيا، لكان تعرّض للهلاك السريع، لكنْ، لأنه، ومن دون ملاحظة المراكب والمناظير الضعيفة، بدأ في تمشيط الجزيرة بأكملها، والاستمتاع بها، استطاع بذلك البقاء على وجه الحياة، وفي النهاية عثروا عليه، بمنطق لم يكن ضروريًا فهمه على أي حال".

بالنسبة إلى كافكا، تتركّز رواية ديفو في بُعْدها المكاني. وكالعادة في كافكا، ينبغي رسم طبوغرافيا. الأدب يُنتج الأماكن، وهناك يكمن المعنى.

شبكة المعنى المتّسعة جدًّا تُقرأ في التناقض الجلي (بين انتباه عوليس وصمت الحوريات، بين سانتشو الذي يكتب ودون كيخوتيه الذي يقرأ، بين مراقبة الجزيرة والتّوغّل فيها)، تناقض يسلّط الضوء على نظام جديد، ليحصل على معنى أصيل. هذه الطريقة في وصل العلاقات ببعضها تُعرّف *منطقًا، لم يكن ضروريًا فهمه، على أي حال*. إنها طريقة لربط عنصرَيْن، طريقة جديدة لقراءة الواقع، واستقباله شعوريًا.

هذه طريقة للوصول إلى كينونة التجربة لدى كافكا. الشيء الوحيد الممكن رؤيته هو المستحيل. كل منظار ضعيف. يمكن أن نرى ما يتطلّبه كافكا في نصوصه، أكثر ممّا نرى كمال الشكل. نصوص يجب أن تُقيِّم وأن تُظهِر المنطق المستحيل لما هو واقعي (وكان هذا بالطبع كمال الشكل).

الآن نفهم بشكل أفضل استخدام كافكا للقصيدة الصينية. ورؤية كيف يقرأ القصيدة الصينية، كيف يعيد قراءتها، يجعلنا نرى كيف يستخدم موضعًا سرديًا لفهم ما أوشك على تجربته أو ما عاش تجربته بالفعل. هكذا يوظّف مشهد قراءة القصيدة بطُرُق متنوّعة. كافكا يقرؤها على طريقته، عدّة مرّات، بحسب السياق. ("أنا قارئ مقبول، لكني بطيء جدًّا"، يقول لـ ميلينا.) كل قراءة يتمخّض عنها قصّة. القراءة تُوقِف التجربة، وتعيد تركيبها في سياق آخر.

معمل كافكا، الرجل الصيني وامرأته، الانقطاع، المصباح، السرير،

المواظبة على العمل ليلاً. لكنْ، حينئذ، ما علاقته بالفتاة؟ ماذا يجب أن يفعل معها؟

لفهم العلاقة يجب سرد حكاية أخرى. أو سرد الحكاية نفسها من جديد، لكنْ، من مكان آخر، وفي زمن مختلف. هذا هو السّرّ الذي يتحتّم القراءة عنه. وهذا هو ما يفعله الأدب، بحسب كافكا، يجعلنا نرى من دون شروحات.

"الحكم" تركّب لحظتَيْن.

من ناحية، عزلته الشخصية، عزلة لم تتوقّف عن التكاثر في تلك الشهور من عام 1912. ومن ناحية أخرى، ظهور فيليس باور التي تظهر في لحظة، ثمّ تبقى على مسافة بعيدة بعد ذلك (تعيش في برلين). هذه المرأة العابرة رابط، جسر، شديدة الاتّصال بأدبه، بما يفهمه كافكا عن الأدب. وكلوس فاجنباخ، كاتب سيرة كافكا، لفت الانتباه لذلك: "في خطاباته الأولى، يشرح كافكا لـ فيليس أن حتّى فعل التفكير فيها يرتبط بنشاطه ككاتب".

حينئذ يعوزه البقاء وحيدًا، منعزلًا، الحياة في الكهف، لكنه كذلك يحتاج إلى امرأة تنتظره (وتجعل ممكنًا) ما يكتبه. كيف يبقى هناك ولا يخرج أبدًا؟ أو، الأفضل، كيف يسوق امرأة إلى الكهف؟ أو، في كل حال، أي نوع من المرأة؟

"الحكم" تضاعف العلاقة بين التجربة والمعنى. بين غموض التجربة والمعنى غير المؤكّد الذي يشيد القصّة.

إن حكاية الليلة التي يكتب فيها "الحكم" تتركّز في روابط متعدّدة. هنا يسلّط كافكا الضوء على العلاقة السّرّيّة بين القصّة وفيليس باور. هو لا يفهم ما طبيعة العلاقة، ولا تأويلها، إنه يُدوِّنها فحسب، ويُظهِر روابطها الممكنة.

إن مزايا فيليس باور الخاصّة تسمح بهذا الرابط. ومعلومة بعينها، فلنقلها هكذا، تجعل من الممكن إقامة هذه العلاقة.

مناظير ضعيفة

ثمّة شيء غريب، شيء ليس جليًا، في طريقة تركيز كافكا في فيليس منذ اللقاء الأوّل.

لدينا معلومات دقيقة جدًّا عن الليلة التي تعارفا فيها. أغلب الذين كتبوا عن سنوات كافكا تلك (إلياس كانيتي، جيل دولوز، بيترو شيتاتي، بافجنباخ، جوزيبوفيتشي، مارث روبرت، جواكيم أنسيلد، رينير شتاخ) تناولوا تلك الليلة، وأشاروا إلى ذاك الموقف. لكنْ، لو عرفنا كل شيء عن اللقاء الأوّل، فذلك ببساطة من خلال الطريقة التي حكى بها كافكا عنها. ربّما يتحتّم أن نقول إننا نعرف كل شيء، لأن كافكا حكاه. فلنرَ ماذا حدث.

في ليلة 13 آب 1912، يذهب كافكا إلى بيت ماكس برود بمخطوط كتابه الأوّل، ليعدّه للنشر. إنها أوراق تضمّ مقاطع نثرية مختصرة من تأمّلات، وهو حدث، بالطبع، في تاريخ الأدب. لكنه حين يصل يصادف

مفاجأة. ("ما من مفاجأة مريحة"، يكتب كافكا لأخت برود بعد ذلك بفترة.) هناك يقابل فيليس باور، قريبة بعيدة لـ برود تعيش في برلين، وجاءت في زيارة عابرة بـ براغ، وفي اليوم التالي تسافر إلى بودابست.

بالنسبة إلى كافكا، فاللقاء يرتبط بنشر كتابه. في اليوم التالي يكتب لـ برود: "بالأمس، حين كنتُ أرتّب النصوص الموجزة، وجدتُ نفسي تحت تأثير الآنسة؛ ومن المحتمل جدًّا أن أكون قد انزلقتُ في اقتراف حماقة ما بسببها". لقد وَتَّرتْه فيليس. رآها مرّة واحدة، ماذا حدث؟

لقد حدّق كافكا في تلك المرأة، وعلى طريقته، بالطبع، كما يتّضح من تدوينته في *يوميّات* بعد اللقاء بأسبوع، يوم 20 آب عام 1912. كتب وصفًا باردًا وجافًّا، كعادة كافكا. لكنْ، في الوقت نفسه كل شيء كان شفّافًا بتطرّف، وشرّيرًا بعض الشيء.

"الآنسة فيليس باور. عندما وصلتُ إلى بيت برود يوم 13 آب، كانت جالسة إلى المنضدة، ومع ذلك بدت لي خادمة. لم أشعر بأدنى حدّ من الفضول، لأعرف مَنْ هي، لكني في الحال تفاهمتُ معها. وجهها طويل ونحيف، يكشف بجلاء فراغها. رقبتها عارية. بلوزتها غير مهندمة. كان يبدو أنها ترتدي ملابس البيت رغم أنها لم تكن كذلك، كما اتّضح فيما بعد. (اقتحامي هكذا لحميميّتها يجعلها أكثر غرابة بالنسبة إليّ) أنفها شبه مكسور، شَعرها أشقر وشبه مجعّد، ولا شيء فيه جذّاب، وذقنها ممتلئة. حين كنتُ أجلس، نظرتُ إليها لأوّل مرّة بتحديق؛ وبعد أن جلستُ، كنتُ كوّنتُ رأيًا راسخًا فيها. كأن ...".

وكما رأينا، تدوينة اليومية انقطعت.

لنرَ الآن ملاحظة كافكا: "بدت لي خادمة". للمفارقة، يجب أن نرى في هذا التعليق علامة مثيرة للفضول. هكذا تكون السّيّدات اللاتي يظهرنَ عادةً في رواياته. يمكن أن نقول إن الخادمة هي الصورة الوحيدة للمرأة تقريبًا (بكل تحوّلاتها) التي تظهر في قصص كافكا من أجل وظيفة محدّدة جدًّا في الحبكة. الخادمات السوقيات يتجوّلنَ في المشاهد الذكورية، ويرتبطنَ بالعاهرات، كما أشار فاجنباخ. بشكل أساسي، هي امرأة يدفعون لها لكي تخدم. (الخادمة، كصورة اجتماعية كلاسيكية في عائلات الطبقة الوسطى، هي، أيضًا، صورة للبدء في هذا المدار).

وبالفعل، فـ "الوقّاد" (الفصل الأوّل من روايته الأولى *أمريكا*، المكتوب في تلك الأيّام بالتحديد) يبدأ بذكر "كارل روزمان، شابّ في السادسة عشرة، أرسله أبواه لأمريكا، لأن ثمّة خادمة أغوته، وأنجبتْ منه ولدًا ...".

فيليس: مجرّد خادمة.

فلنقل إن هذه الطريقة في وصفها، في تعريفها، هي علامة على أنه توقّف عندها، أو بقول أفضل، علامة على أنه أحضرها إلى عالمه. هكذا يرى كافكا، وهكذا يروي: يلتقط شيئًا من العالم الواقعي، ويحمله إلى الكهف. لقد تحدّث دولوز بالفعل عن "فامبيرية" كافكا. بالطبع، إنها طريقة للسرد، وطريقة للرؤية؛ دائمًا لديه ثمّة تحوّل، دائمًا لديه ثمّة مسخ.

ثمّة مسألتان أخريان على الدرجة نفسها من الأهمّيّة ينبغي أن يلفتا انتباهنا. هناك تفصيلة أخرى صغيرة في تلك الليلة تقوّي طباعة كافكا. (نتحدّث عن الطباعة بالمعنى الفوتوغرافي، إذ في ليلة اللقاء الأوّل

تشغل الصور التي يُريها كافكا لـ فيليس حيّزًا هامًّا في السهرة. والصور، وطلب أن ترسل له صورًا، وإرسال الصور، ووصف ما يراه فيها، سترافق مراسلاته كلها لها.).

كانت فيليس مضطرّة للرحيل مبكّرًا جدًّا في اليوم التالي، لكنها قرّرت أن تقضي الليلة في القراءة. "ألّا تكون قد جهّزت حقيبتها، وأن تريد مواصلة القراءة في السرير" أصاب كافكا بالقلق. "في الليلة السابقة قرأتِ حتّى الرابعة صباحًا".

وخطيبة كافكا، كما سمّاها رينير شتاخ في كتابه المبهر *كافكا: سنوات القرارات*، كان يجب أن تكون قارئة شغوفة مصابة بالأرق، وتقضي الليل في القراءة (متأرّقة، بكل ما يمكن أن تعنيه الكلمة لـ كافكا).

ستستحيل فيليس بالنسبة إلى كافكا قارئةً بالأساس، وستشغل عدّة أماكن في الانتظار: يجب أن تقرأ الخطابات، وكذلك المخطوطات. هل يمكن ربط امرأة بالكتابة؟ لكي نجعلها تفعل ماذا؟ أن تقرأ ... قبل أي شيء يتحتّم اختبارها بالخطابات: حينئذ يخضعها لقراءة لا نهائية، كواجب مستمرّ. وهي تمثّل القارئ المطيع، الخادمة. يجب أن تقرأ وتظلّ مربوطة بالكتابة.

لقد شيّد كافكا خياليًا، يمكن أن نخمّن ذلك، صورة القارئة الساهرة على مخطوطاته. والخطابات مجرّد اختبار لهذه الآلية في السيطرة والافتتان (والاستعباد). إجبار آخر على القراءة. والمرأة تمثّل الصورة السنتمنتالية التي تسمح بتوحيد الكتابة والحياة.

وهكذا يمكن تفسير أنه في نهاية الليلة، حين يفترقان، يرتكب كافكا زلّة صغيرة. "عندما سألته أين يعيش - كنوع من الأدب ليس إلا ذلك،

وحتّى تعرف إن كانت ستُرهقه بجولة طويلة زيادة عن اللازم - اعتقد أنها تطلب عنوانه البريدي، لتكتب له خطابًا"، يشير رينير شتاخ.

لقد فكّر في الحال في البدء في المراسلة. سنفتح هنا سلسلة: الخطأ، الطباعة، الجاذبية، الخطابات؛ ذلك كله منذ اللحظة الأولى. والمرأة التي تقضي الليل في القراءة.



ضربة على المنضدة

ثمّة شيء في اللقاء الأوّل بـ فيليس قد قيل ولم يقل في الوقت ذاته - وهذه صفة مترسّخة في كافكا -. علاقة سرّيّة متبادلة سينبغي أن نعيد تركيبها. إشارة صغيرة، سلسلة من الإشارات الصغيرة، إشارة بقراءتها على طريقة كافكا يمكن أن نتخيّل شكل الرابط الذي يسمح بحكي حكاية فرانتس وفيليس - سنفهم بالإشارة قبل الشرح -. على أي حال، شبكة من العلاقات المتبادلة لتخيّل ما رآه في تلك المرأة.

هذه العلاقة كان لها عند كافكا بُعد شخصي وكامل، لم يُصَغْ قطّ بالكامل. والنقطة، التي تُتيح له إقامة علاقة، تبدو متجلّية في لحظة الحوار في بيت برود في تلك الليلة. موقف صغير وغير لافت لأي أحد، ما لم يكن كافكا، وأعتقد أنه لم يُخضعه للتحليل.

إن بصمة كافكا هي إيماءته. ضربة على المنضدة. إنه الكلاسيكي الذي التفت انتباهه، خاصّة لو شاهدنا ما سبّبه ردّ فعله.

"في المقابل"، يكتب كافكا لـ فيليس في 2 تشرين الأوّل 1912:

"أحتفظ في الذاكرة بشيء حدث في الغرفة الأخرى، وملأني بالدهشة حدّ أني ضربتُ المنضدة.".

إيماءة. كتب فالتر بنيامين أشياء قاطعة عن إيماءة كافكا: " أعمال كافكا كلها تمثّل رمزًا (كود) إيمائيًا، لا يضمّ، بالنسبة إلى المؤلّف بداهةً، معنىً رمزيًا واضحًا، إنما مجرّد إيماءات، يتمّ استجوابها عبر ترتيبات وتركيبات دائمًا جديدة. إن إيماءات شخصيات كافكا شديدة القوّة بالنسبة إلى بيئتها، وتتجلّى في مكان أكثر اتّساعًا. كل إيماءة حدث، بل ويمكن أن نقول إنها دراما. كافكا ينتزع من إيماءة الرجال حمّالاتها التقليدية، ليستدعي شيئًا بطريقة ما، فليتأمّل حوله بلا نهاية.".

شيء حدث، إذنْ، في "الغرفة الأخرى"، وجعل كافكا يسدّد ضربة للمنضدة. ما الذي حدث؟ سنضطرّ لإعادة تركيب المشهد.

في تلك الليلة في بيت برود، يقضون السهرة في غرفَتَيْن، تفصل بينهما صالة مركزية قاتمة. في إحدى الغرفَتَيْن، في صالة البيانو، تجلس فيليس بجانبه؛ قبل ذلك بقليل، في "الغرفة الأخرى"، كانا جالسَيْن حول المنضدة، يشاهدان صورًا أحضرها كافكا من بيت غوته. تبدي فيليس اهتمامًا ما، والجميع يتكلّمون. غير أن شيئًا، في لحظة عابرة، وفي الوقت نفسه فارقة، يُحدّد كل شيء. "قالت فيليس إنها كانت متحمّسة لكتابة المخطوطات على الآلة الكاتبة، وطلبت من برود أن يرسل لها في برلين بعض النسخ. حين سمع ذلك، اندهش كافكا حدّ أنه سدّد ضربةً للمنضدة"، كما يحكي كانيتي.

ويشير شتاخ: "كانت مهنتها الآلة الكاتبة، وقالت إنها تهوى نسخ

المخطوطات، وطلبت من برود أن يرسل لها أعماله في برلين. فسدّد كافكا ضربةً إلى المنضدة، وهو شديد الذهول".

ثمّ عبروا إلى صالة البيانو، وهناك واصلوا السهرة. حكى كافكا عن ذلك على طريقته في خطابه يوم 27 تشرين الأوّل 1912:

"في صالة البيانو، جلستِ أمامي، وبدأتُ أنا أتمدّد فوق مخطوطي. الجميع شرع في إسداء نصائح غريبة لي تخصّ الإرسال [يشير إلى الأصل الذي يجب تجهيزه للطباعة] لكنني لا أستطيع تذكّر ماذا كانت نصائحكِ. في مقابل ذلك، لا زلتُ أتذكّر شيئًا قد حدث في الغرفة الأخرى، وملأني بالدهشة حدّ أني سدّدتُ ضربة للمنضدة. لقد قلتِ بالفعل إنكِ تهوين نسخ المخطوطات، وإنكِ تكتبين على الآلة الكاتبة بالفعل، في برلين، مخطوطات لا أعرف السّيّد مَنْ (ملعون رنين تلك الكلمة حين لا تأتي مصحوبة بأي اسم ولا شرح!)".

ثمّة تزامن (نوع من اللُّبْس) بين المكان والزمان في القصّة التي يصنعها كافكا من هذا الموقف - كما في نصوصه السردية كلها - ويطرح مشاكل في المغزى. كل شيء يحدث دائمًا، في الوقت نفسه، في أماكن متعدّدة؛ كل شيء يحدث في غرفة أخرى (يكفي أن نفكّر في "المسخ"). بالطبع، في هذا المقطع ذي البنية الغريبة، بمكانَيْن ولحظَتَيْن متزامنَتَيْن، يجمع كافكا مخطوطاته ذاتها مع الإعجاب بـ فيليس، لأنها تعمل في النسخ.

فيليس باور، الكاتبة على الآلة الكاتبة، المرأة - الناسخة: سيحدّق فيها كافكا للأبد. يمكن أن نقول إن المرأة الكاملة لكاتب مثل كافكا

(يتعاطى الكتابة كطريقة للحياة) هي الناسخة. قارئة تعيش لتنسخ نصوصه، كأنها نصوصها ذاتها.

فيليس، المرأة - القارئة المرتبطة بكتابته بلا هدف؛ إنها شخص يستطيع أن يُخرجه من عمق كومة المخطوطات. وكافكا، الكاتب الأكثر احتياجًا لوقفة، يمكن أن نتخيّلها، بين كتابة المخطوطات والنسخ (وهو في ذلك مثل ماثيدونيو فرنانديث(*)).

لو وضعنا في الاعتبار معنى كتابة كافكا المتواصلة والمتقطّعة، ستبدو الفانتازيا مباشرة جدًّا. في الطبعة الحالية من الأعمال الكاملة هناك 3500 صفحة مكتوبة في كرّاسات، بثلاث روايات غير منتهية وحافلة بالملحوظات، وقصص ومقاطع، بينما لم تُبيّض إلا 350 صفحة أرسلها للناشر. بالفعل، أغلب نصوصه كانت في كرّاسات، وكانت النصوص تنتقل بشكل ملغز من كرّاسة إلى أخرى. وثمّة أوراق كثيرة متفرّقة ومعلّقة. في ذلك كان كافكا أيضًا مثل ماثيدونيو فرنانديث، كان ينتقل من نصّ إلى نصّ، من ملحوظة إلى ملحوظة، من دون أي تمييز بين الشخبطات والنّصّ الأصلي.

يكتب كافكا بيده بقلم رصاص أو قلم حبر. هل هما لحظتان مختلفتان من المخطوط؟ هل هما نسختان؟ هل إحداهما منتهية، والأخرى مرحلة أولى؟ من الصعب أن نعرف ذلك. على سبيل المثال، ثمّة خطابان عُثِر عليهما على مكتبه بعد موته ووصيّته بحرق مخطوطاته كلها - ربّما النّصّان قاطعان في مسيرة كافكا كمؤلّف -:

---

*) كاتب أرجنتيني شهير (بوينوس آيرس 1874-1952). كتب الرواية والقصّة والشّعر والبحث الفلسفي والمقال الصحفي، وكان له عظيم الأثر على الأدب الأرجنتيني على كُتّاب من طراز خورخي لويس بورخس وخوليو كورتاثر، وعلى ريكاردو بيجليا نفسه (م).

الأوّل مكتوب في 1912 بالحبر، والثاني 1922 بالقلم الرصاص.

ثمّة تفاصيل صغيرة وتمايزات صغيرة لا أهمّيّة لها إلا في معمل كافكا. علينا أن نقول إن كافكا كان على إدراك تامّ بالخطوات المختلفة والتّغيّرات التي تلحق بكتابته: المخطوط، الكرّاسات، الأصل، النسخة، بروفات الطباعة. خطوات في قراءة نصوصه نفسها. الصعوبة تكمن، بالطبع، في خروج الرواية المنعزلة والليلية إلى شكل الرواية النهائي، الانتقال من مرحلة المخطوط إلى النسخة النهائية والطباعة. (اشتغل جواكيم أنسيلد ببراعة على هذه المشكلات في كتابه *فرانتس كافكا: حياة كاتب*).

في 7 آب عام 1912، كان قد بدأ المراجعة الأولى لـ*تأمّلات*، وكتب لـ برود أنه يشعر بأنه "عاجز عن تبييض هذه المقاطع الموجزة" التي لم يبيّضها بعد. "لذلك لن أنشر الكتاب"، هكذا ختم.

التجربة هي الكتابة بلا غاية: ثمّة شخص يجب أن يأتي ليُنقذه بالخروج من تردّده، وأن يُبيّض له نصوصه. "هل يمكن تفضّلاً منكَ أن ترسل لي نصوصكَ الجديدة في نسخة مكتوبة على الآلة الكاتبة؟ يسعدني ذلك بقوّة"، هكذا يكتب له كيرت ولف، ناشره. ثمّة شخص يجب أن يساعده على الانتقال من مرحلة الكاتب إلى المؤلّف، الانتقال من كاف إلى كافكا، من الكتابة الشخصية للكتابة للعامّة. إنه في حاجة إلى نقطة التواصل هذه، إلى الانقسام إلى اثنَيْن.

وصورة كاتبة الآلة الكاتبة هي صورة الوسيطة المتخيّلة: تنسخ النّصّ، لتجعله مقروءًا، ليرسله للناشر (مثل الليلة الأولى).

ثمّة شيء من حكاية الفتاة التِّقْنيّة يدخل في هذا الإطار. فيليس تقف على حافة التّحوّل من صورة المرأة التي تقرأ. إنها تعمل ناسخة للنصوص. تكتب على الآلة. (يقول كريستوفر لاثام شولز، مخترع الآلة الكاتبة: "كنتُ أشعر بأني يجب أن أفعل شيئًا للمرأة التي تضطرّ دائمًا للعمل شديد الصعوبة. وهذا العمل سيتيح لها كسب العيش بشكل أسهل"). إنها المهنة الجديدة للنساء، كما لفتت مارجيري دافيز في كتابها:

Woma's place is at the typewriter: Office work and office workers, 1870 to 1930.

إن الآلة الكاتبة هي الفاصل التاريخي بين الكتابة اليدوية والطباعة. وبالتالي، غيّرت طريقة قراءة الأصل، ورتّبته. وبالفعل، تمّ اختراعها من أجل نسخ المخطوطات، وتسهيل إملائها، لكنها سريعًا ما غدت أداة إنتاج، لكثرة مزاياها. (كتب الشاعر الأميركي تشارلز أوسلون تحليلاً شديد الرهافة عن الكتابة على الآلة الكاتبة، وعن تأثيراتها في الأسلوب الشِّعْرِيّ. الشيء نفسه يمكن أن نقوله اليوم عن الكمبيوتر، بالطبع).

كافكا الآن في لحظة الانتقال من الكتابة اليدوية، الكتابة في الكرّاسات، إلى الكتابة على الآلة التي انتشرت في تلك السنوات، وارتبطت بالأساس بالتجارة والعالم العسكري. بهذا المعنى، سيبدو له واضحًا المسافة بين الكتابة بشكل أو بشكل آخر.

"مشكلة الكتابة على الآلة هي أن الواحد يفقد الخيط"، يقول كافكا لـ فيليس في خطابه الأوّل في 20 أيلول. الآلة الكاتبة ليست للكتابة،

لأنها تؤدّي للشرود، لأن الخيط يضيع، وكذلك التواصل، لأن اليد تبتعد عن الجسد، وتستحيل ماكينة ("اليد التي تضغط في هذه اللحظة على لوحة الحروف"، يلاحظ كافكا ذلك، ويحكيه بالضمير الثالث في خطابه هذا إلى فيليس).

وقبل وضوح حروف الكتابة اليدوية، كافكا يهتمّ بإيقاع الكتابة الجسدي، المرتبط بالنسبة إليه بالتّنفّس، بالأعضاء الداخلية، بنبضات القلب. بل ولها علاقة غريبة بالسرعة. "اعذريني، إن لم أكتب على الآلة، لكنْ، لديّ الكثير من الأشياء لأقولها لكِ، والآلة هناك، في الممرّ [...] بالإضافة لذلك، الآلة لا تسمح لي بالكتابة السريعة بما يكفي"، يقول لها بعد أسبوع من ذلك.

الآلة الكاتبة لا تفيد كافكا في الكتابة الشخصية. يربطها بالبيروقراطية، بالنصوص القانونية (أحكام، تقارير، ملفّات)، بكتابة غير شخصية ومجهولة. "لذلك أشعر بالانجذاب للآلة في الشؤون المتعلّقة بالمكتب كلها، إذ إنه عمل مجهول، بالإضافة لذلك يقوم به كاتب آلة كاتبة" (خطاب 20 كانون الأوّل 1912).

كافكا مرتبط أيضًا بممارسة جديدة، تظهر في ذاك الزمن، ويؤدّيها في العمل: المُمَلّي (نعرف بالفعل ما استطاع أن يفعله روا باستوس باقتدار، باستخدام هذه الصورة في روايته "أنا الأعلى": الديكتاتور، الذي يُمَلّي". التملية "وظيفتي الرئيسة"، يقول كافكا مشيرًا إلى عمله، "عندما لا أستطيع الكتابة على الآلة لظروف استثنائية" (خطاب 2 تشرين الثاني 1912).

يمكن أن نقول - على خلاف هنري جيمس- إن فكرة تملية نصوصه ذاتها تهرب كلّيّة من مدار كافكا. كثيرون رأوا في أسلوب هنري جيمس الأخير بصمة نصوص مُمَلاة على امرأة. لكن الآلة الكاتبة والإملاء مرتبطان عند كافكا بعالم العمل.

في كهفه، في جحره، ثمّة فكرة أخرى عن النسخ المتداولة، نوع آخر من الآلة. المرأة الوحيدة التي تعمل وتكسب العيش، فليس باور، كاتبة الآلة الكاتبة. القارئة - الناسخة، المرأة - آلة النسخ: هذا هو ما يراه كافكا فيها.

يمكن أن نفكّر في ظهور الأمل مع ظهور الوسيط في تلك العملية. قد نقول إنها صورة داخلية، امرأة معشوقة - امرأة يعشقها من أجل ذلك - تفعل ما يعجز كافكا عن فعله. فليس باور، كاتبة الآلة الصغيرة، كما يسمّيها كافكا.

الناسخة

ليلة اللقاء الأوّل، شيّد كافكا خياليًا صورة قارئة مرتبطة بمخطوطاته. صورة سنتمنتالية، تربط الكتابة بالحياة. المرأة الكاملة من منظور كافكا (وليس من منظوره وحده) ستكون حينئذ القارئة المخلصة، قارئة تعيش حياتها لتقرأ وتنسخ مخطوطات رجل يكتب.

إنه تقليد كبير: يكفي أن نفكّر في صوفيا تولستوي التي تنسخ سبع مسوّدات كاملة من *الحرب والسلام* (في النهاية، كنت تعتقد أن الرواية

روايتها، وبدأ الشقاق الوحشي مع الزوج). يجب قراءة يوميّاتها ويوميّات زوجها. إنها حرب زوجية.

ولو ضربنا أمثلة أخرى بقارئات/ ناسخات روسيات، يمكن تذكّر حكاية دوستويفيسكي، الذي يعرفه كافكا جيّدًا. هذه لحظة فريدة (كتب عنها بوتور نصًّا شديد الجمال) فيها، مضطرًا بسبب ديونه، يكتب، في الوقت نفسه، *الجريمة والعقاب* و*المقامر* (الأولى في الصباح والثانية في المساء)، ويقرّر التعاقد على مختزِلة، آنا غريغوري سنيتكينا.[*] وبين 4 و29 تشرين الأوّل 1866 يملي عليها *المقامر*، وفي 15 شباط 1867 يتزوّجها بعد أن طلب يدها في 18 تشرين الثاني: بعد أسبوع من الانتهاء من الكتاب، وبعد شهر من التّعرّف عليها. سرعة ديستويفسكية (وموقف كافكاوي). المرأة فتنها مجرّد رؤية قدرة الرجل على الإبداع. المرأة افتُتنت بينما تكتب ما يمليه عليها.

وهناك فيرا نابوكوف. الظّلّ الروسي، المرأة التي تسير بمسدّس، لتحمي زوجها، ومساعِدته في دروسه في الكورنيل Cornell (وهي الكلمة التي يستخدمها نابوكوف عند تقديمها) وهي، قبل أي شيء، الناسخة، التي تنسخ عددًا لا نهائيًا من المخطوطات، التي تنسخ مرّة وراء مرّة الأوراق التي يكتب عليها زوجها الرواية الأولى من رواياته. وبالإضافة، هي التي تكتب باسمه الخطابات. في سيرة *فيرا*، لـ ستايسي شيف، يمكن أن نرى الصورة التكافلية لـ امرأة الكاتب، المرأة المكرّسة لحياة المبدع. فيرا تكتب كأنها زوجها. تشغل، غير مَرئيّة، مكانه. تكتب بالنيابة عنه، تكتب له، تذوب فيه.

---

*) معروفة باسم آنا دوستويفسكايا، وهي زوجته الثانية وصاحبة كتابَي "يوميّات آنا دوستويفسكايا" و"مذكّرات آنا دوستويفسكايا". (م).

الصورة المناقضة لها، بالطبع، هي نورا جويس، التي ترفض أن تقرأ أي صفحة من زوجها، ولا حتّى تفتح عوليس، ولا حتّى تفهم أن الرواية تدور في 16 حزيران عام 1904، كذكرى ليوم تعارفهما. نورا تشغل مكانًا آخر، جنسي جدًّا، على الأقلّ، بالنسبة إلى جويس. يبدو هذا جليًا في الخطابات التي يكتبها لها. (خطابات كافكا لـ فليس تشبه خطابات جويس في نقطة محدّدة: يأمران المرأة عبر المكتوب بما يجب أن تفعله، بل وأحيانًا ما يجب أن تقوله وتفكّر فيه. الكتابة كسلطة وتوفير جسد آخر. إنها شكل آخر من البوفارية: على المرأة أن تفعل ما تقرأ.).

لكن نورا هي الحورية، هي مولي بلوم. فكرة أخرى من المرأة. نوع آخر من الفامبيرية vampirismo موظّف هنا. على أي حال، الناسخ بالنسبة إلى جويس كان ... بيكيت، الذي كان سكرتيره في باريس خلال عدّة شهور.

المرأة/الناسخة والمرأة/الحورية: زوجات كُتّاب. المرأة المنصاعة التي تنسخ، والمرأة المميتة التي تُلهم. أو أنهما نوعان مختلفان من الإلهام: التي ترفض القراءة، والتي لا تريد إلا أن تقرأ. إنهما شكلان من أشكال العبودية. بالفعل، نورا هي خادمة جويس (وكانت قد عملت كخادمة في فندق بـ دبلن). على أي حال، كلتاهما خادمتان. كما التي تعبُر في نهاية "الحكم". أو، بعبارة أفضل، مثل الخادمة التي يشير لها إلى أنه قضى الليلة يكتب.

في بورخس أيضًا الكثير من ذلك. في علاقته بالنساء كقارئات، ثمّة رابط أوّل هو أمّه ذاتها. ثمّ سلسلة من النساء/السكرتيرات اللاتي ينسخنَ نصوصه (ولنتذكّر أن بورخس كان أعمى).

الكُتّاب كلهم عميان - في إشارة أليجورية (رمزية) إلى كافكا -، ليس بوسعهم رؤية مخطوطاتهم. يعوزهم نظرة شخص آخر. امرأة عاشقة تقرأ من الجانب الآخر، لكنْ، بعينَيْها ذاتَيْها. ما من طريقة للكاتب لقراءة نصوصه إلا تحت عينَي آخر.

وكافكا قبل أي أحد. حسّاسًا من نظرة الآخر، يقرأ نصوصه ذاتها بعينَي عدوّ. وفي لحظات مختلفة، وكلها قاطعة، يُخضع كتاباته لنظرة آخر صرف، خاصّة من عائلته، ويعاني عواقب هذه القراءة الكريهة. يكفي أن نتذكّر بدايته ككاتب.

بدأ الشّابّ كافكا كتابة ما سيكون نسخة أولى من *أمريكا*، جالسًا إلى منضدة عائلية، ومحاطًا بأقارب، يسمح لهم برؤية ما يكتب. أحد أعمامه ينتزع منه النّصّ، هل بسبب الفضول؟ "ثمّ يوجّه عبارته للحاضرين الذين كانوا ينظرون إليه: "المعتاد"؛ فيما لم يقل لي شيئًا. كنتُ لا أزال جالسًا، مائلًا كما كنتُ فوق نصّ، لم تتّضح بعدُ قيمته النادرة." القراءة العدوّة، النظرة الكريهة (والعائلية). ثمّة مشاهد كثيرة مشابهة في *يوميّات*. دائمًا ما يتقوّض ما يكتبه، لأن عينَي الآخر - الكريه تقرؤه.

في المقابل، المرأة ترافقه. يكتب إلى فيليس عن *أمريكا*:

"من الضروري، إذنْ، أن أُنهيها، لا بدّ أنكِ أيضًا ترين ذلك، وبالتالي، وبفضلكِ، سأستغلّ الوقت المتاح كله [...] لأكرّسه لهذا العمل [...] هل تتّفقين معي؟ ألن تتركيني، رغم كل شيء، في وحدتي المفزعة؟" (خطاب 11 تشرين الثاني 1912).

هنا نعثر على حركَتَيْن: عزلة الكتابة والحاجة إلى اتّصال متعلّق بقراءة

نصوصه. إنه يفكّر في امرأة تنظر إليه بعطف، بتفاهم، وأمامها يتبنّى وضع الطفل، التابع والقاصر، الذي يذكّرنا برواية فيرديدروكه ***Ferdydurke*** لـ غرومبوفيتش. "سأرسل لكِ "الوقاد" اليوم، لأرى إن كنتِ ستقابلينه بحنان، أجلسيه بجانبكِ، وامتدحيه، كما يرغب هو"، يقول لها في خطاب 10 حزيران 1913. وحين يرسل إليها كتابه الأوّل، يكتب لها: "أرجو أن تُقدّري كتيّبي المتواضع. إنه الأوراق القليلة التي رأيتِني أرتّبها ليلة تعارفنا".

هنا نعثر على حركتَيْن: المرأة/القارئة/المساعدة. من جانب، نسخة المخطوطات الضروري أن تُكتَب على الآلة. لحظة الاشتراكية الضرورية جدًّا لـ كافكا: تخيّل امرأة معشوقة، المرأة – الآلة - التي تنسخ، والتي تُولِي اهتمامها لهذه الخطوة القطعية.

ومن جانب آخر، القارئة والمستمعة بآذان صاغية. المرأة الجاهزة لمرافقة ما سيُكتب. إن قراءة ما انتهى من كتابته بصوت مرتفع على مسامع أحد مثالٌ كلاسيكي لهذه الحركة. ثمّة شواهد كثيرة تشير إلى أن كافكا كان يحبّ قراءة نصوصه بصوت عالٍ. وهذا ما كان يفعله حقيقةً مع أخواته فور انتهائه من "الحكم"، كأن القراءة استكمالٌ لما كتبه في تلك الليلة. ينهض، ويعبر للغرفة الأخرى، ويقرأ بصوت عالٍ ما انتهى من كتابته.

وعندما يتعرّض كافكا للخديعة من فيليس في النهاية، حين تصيبه بخيبة أمل، يكتب في 24 كانون الثاني 1915 في *يوميّات*: "طلبت منّي بلا مبالاة أن أسمح لها بحمل مخطوطي ونسخه". الآن تظهر الناسخة غير العابئة.

وفي المقطع نفسه تبدو كغريبة وبعيدة: "قرأتُ لها أيضًا نصًّا لي، كانت العبارات معقّدة بشكل مستفزّ، من دون أي تواصل من جانب المستمعة التي كانت راقدة على الكنبة، بعينَيْن مغمضَتَيْن، وكانت تتلقّى كلماتي من دون أن تنبس بكلمة".

لم يعد بينهما أي صلة، كل شيء قد انتهى عند هذا الحدّ. لكن كافكا يسجّل الحركَتَيْن الموجودَتَيْن في أصل العلاقة، ولا تحقّقهما فيليس. ولا القارئة/الناسخة، التي تنسخ ما تقرأ؛ ولا القارئة/المستمعة، التي يقرأ عليها النصوص بصوت عالٍ، وهي متمدّدة على الكنبة.

آنسة بارتلبي

الناسخ، الكاتب بالإملاء، المبيّض للمخطوطات، الناقل الذي يكتب بأمانة ما يقرؤه نفسه: كلهم تمثيلات قصوى للقارئ. *بارتلبي*، لـ ملفل، هي الصورة الأدبية الأكثر راديكالية لهذا النوع من القارئ/الناسخ، القارئ/المساعد. الناسخ كبطل أدبي. عالم مغلق، مصنوع فقط من النسخ والقراءات. من هنا تأتي غرابته.

في مقاله "بارتلبي والاحتمالات"، يشير أجامبين إلى الصور التي تحيط بالناسخ، ويروق لي أن أدوّنها هنا:

"كناسخ، ينتمي بارتلبي إلى كوكبة أدبية يُعدّ أكاكايج أكاكيفيك نجمها القطبي ("هناك، في تلك النسخة، كان يعثر على ما كان بالنسبة إليه مضمون العالم الكامل بطريقة ما [...] كان يفضّل بعض الحروف، وحين يصل إليها، كان يفقد رأسه كلّيّةً")؛ وفي مركزه، كان يلتقي نجمان

توأمان، هما بوفار وبيكوشيه ("هذه الفكرة العظيمة التي يغذّيها الإثنان في السّرّ ... النسخ")، وفي الطرف الآخر، تلمع الأضواء البيضاء لـ سيمون تانير ("أنا ناسخ"، كأنها الهوية الوحيدة التي يدافع عنها") وللأمير ميشكن، القادر على محاكاة أي خطّ من دون أي جهد. وبعيدًا، مثل مجموعة صغيرة من الكويكبات، كان أمناء المحاكم الكافكاويون".

إنها استعارة متطرّفة عن القارئ. هل يمكن أن نضمّ إليهم بيير منار؟ ربّما. القارئ الذي يكتب حرفيًا ما يقرؤه، ما يتذكّر أنه قرأه. إنهم الناسخون، أفراد غير جنسيّينْ(*)، لكنهم منحوهم صفات جنسية، ممتلؤون بالرغبة.

إن وضع كافكا، إذنْ، أكثر راديكالية: المرأة/الناسخة/المترجمة لا تنسخ أحكامًا قضائية، إنما نصوص السّيّد/ الضعيف.

بهذا المعنى، قد يروق لي أن أشيّد شبكة أخرى، أحيط بها كافكا. قد ينبغي أن أقول إن ما يطوّق كافكا (وبارتلبي أيضًا بأحد المعاني) هي علاقة تبادلية.

إنها سلسلة من النساء/الناسخات التقطهنّ كُتّاب، وأشرنا إليهنّ. لكن صوفيا تولستوي هي الحالة الأكثر لفتًا وتطرّفًا. قبل أي شيء، لأنها تكتب يوميّات (وأيضًا لأنها تتمرّد: تفضّل ألا تفعل). "اليوم تساءلتُ لماذا أشعر بالملل من عمل النسخ الذي أعمله من أجل ليف، وهو عمل، بالطبع، ضروري بعض الشيء [...] كل عمل يتطلّب أن يكون الفرد مهتمًّا بجودة إنجازه وكيف ومتى سيُنجزه [...] في المقابل، في

(*) Asexuado: شخص لا يميل جنسيًا إلى أي من الجنسَين، وهو يختلف عن البرود الجنسي، لذلك فضّلنا ترجمتها "غير جنسي" (م).

نسخ النّصّ نفسه لعشرات المرّات لا يبقى شيء مهمّ. في هذا العمل حتّى تصل إلى الكمال، لا يمكن أبدًا أن تتوقّع نهاية له، إنما يستمرّ العمل للأبد في حالة تعديل مرّة وراء أخرى"، تدوّن ذلك في 17 آب 1897.

إنها امرأة في وضع بارتلبي نفسه. المرأة المجبَرة على نسخ الشيء نفسه. وهي أيضًا تتمرّد.

ثمّ يظهر شيء أكثر سرّيّة: القارئ كصورة نسائية. في كتابه عن أصول القراءة:

Phrasikleia, Anthropologie de la lecture in Grece ancienne

يلفت جاسبر ستيفن إلى محاكاة القارئ للصورة النسائية في التقليد اليوناني. السلبية مرتبطة باستحالة توجّه القارئ إلى النقاش والتساؤل حول نصّ مكتوب، بخلاف ما يحدث في الشفاهة. (كورتاثر، بالتالي، وقع في الفخّ بفكرته عن القارئ الأنثى، في مقابل القارئ الذكر في *لعبة الحجلة*.) سلبية - لو اتّبعنا الصورة النمطية لدى فرويد - يمكن أن نشبّهها بالوضع الأنثوي. سلبية؟ ليست حالة صوفيا تولستوي. وبمعنى ما، ليست حالة فيليس.

بارتلبي أو الوضع الأنثوي، وضع أنثوي؟ بارتلبي والرفض الهادئ، السلبية المرتبطة برسوخ وبرفض مغلق.

"كنتُ أفضّل ألا أفعل ذلك"، إنها نكتة فرويدية.

وبارتلبي كأداة للرغبة (وهنا قد نجد الكوميديا في حكاية ملفل).

والانجذاب لهذه الصورة في الأدب شديد الارتباط بالغموض. بارتلبي: صورة فانتازية ذكرية للقارئ الذي يرفض. القارئ الكامل. الصورة الذكرية، المحايدة وغير الجنسية، لكنها المليئة بالرغبة (ممنوحة صفات جنسية وغامضة) لناسخ شبحي.

كافكا لم يقرأ - بحسب علمنا - قصّة ملفل، لكننا، ولأننا قرأنا لـ كافكا، ولأننا حدسنا كيف يُقرأ كافكا، نقرأ هذه القصّة بطريقة أخرى.

الأَمَة. ثمّة عبودية في وضع الناسخ الغريب هذا. هنا حيث نعثر على سلف لـ كافكا، أو الأفضل، سلف للصورة المتخيَّلة عن فيليس باور.

3. قرّاء متخيّلون

مكتبة في باريس

أحد أكبر تمثيلات صورة القارئ الحديثة هو تمثيل المتحرّي السّرّيّ (private eye) في الروايات البوليسية. ولا أشير هنا إلى القراءة بمعناها الأليجوري (شارلوك هولمز يقرأ بصمات في شقّة)، إنما فعل قراءة كلمات مطبوعة وفكّ شفرة رموز مكتوبة على الورق.

بالفعل، فالمشهد الأوّليّ لهذا النوع الأدبي (في أوّل قصّة بوليسية "جرائم شارع مورج" لـ بو، المكتوبة عام 1841) يقع في مكتبة بشارع مونتمارتر، حيث يتعرّف الراوي بالصدفة على أوجوست دوبين. كلاهما هناك "بحثًا عن الكتاب نفسه، كتاب نادر ورفيع". لا نعرف ما هذا الكتاب (كما لا نعرف ما الكتاب الذي يقرؤه هاملت)، لكننا نعرف الدور الذي يؤدّيه، حيث يقول لنفسه: "فائدته أن يُقرِّبنا". النوع البوليسي يُولَد في هذا اللقاء.

دوبين يقدّم نفسه سريعًا كرجل أدب، كمهووس بالمكتبة. "بقيتُ مندهشًا"، يعترف الراوي، "أمام سَعَة قراءاته فوق العادية" [at the vast extent of his reading]. صورة دوبين هذه كقارئ عظيم هي ما ستُحدّد شخصيّته ووظيفته.

من جانب آخر، يدشّن هذا اللقاء ويسبق التّصوّر الكلاسيكي عن

رجلَيْن وحيدَيْن، لا يربطهما إلا شغف البحث. قد يكون دوبين هو "ما قبل تاريخ" أو "جرثومة" مسلسل العُزّاب المأخوذين بالرغبة في المعرفة: العازب، المنعزل، غريب الأطوار، يجتمع هنا - على طريقة بوفار وبيكوتشيه، لكنْ، أيضًا على طريقة هولمز وواطسون - بصديق يعيش معه.

"ثمّ قرّر في النهاية أننا سنعيش معًا خلال إقامتي بالمدينة. ولأن وضعي المالي كان أقلّ التزامًا من وضعه، استطعتُ أن أتكفّل بإيجار وتأثيث بيت كبير جروتسكي، وآيل للسقوط، ومهجور لأسباب خرافاتية، من دون أن يشغلنا ذلك، وبأسلوب يلائم مزاجنا المناخولي والفانتازي جدًّا".

دوبين، الرجل غير الاجتماعي، بعيدٌ عن الاقتصاد. وصديقه، الراوي هو مَنْ يُموِّل حياته، ويتصرّف كما يتصرّف الراعي مع الفنّان. ثمّة اتّفاق اقتصادي (اتّفاق ما قبل الرأسمالية، فلنقل ذلك) في أصل هذا النوع الأدبي، إذ يحفظ دوبين بعيدًا عن تلويث المال، ويضمن له استقلاله.

في الوقت نفسه، ثمّة تلميح مرّة أخرى إلى الضغط بما هو بعيد عن عالم القراءة وعالم الكُتُب، في هذه الحالة، سيكون البيت المهجور والكئيب، بخرافاته وأشباحه المحتملة؛ الضغط بالعالم القوطي، بالأطياف والأصوات التي تصل من العالم الآخر. هاملت الذي يظهر هنا يجد في فضاء القراءة وفكّ الشفرات طريقة للخروج من العالم العتيق.

مع بداية حكاية شارع مورج، يبدو أننا سنتقابل مع قصّة أشباح. لكنّ ما يظهر شيء مختلف تمامًا. نوع جديد. قصّة عن الضوء، قصّة عن التأمّل، عن التّقصّي، عن انتصار العقل. انتقال من عالم الرعب

القوطي القاتم إلى عالم الإدراك العقلي الصافي للنوع البوليسي. يواصل النقاش حول الموتى والموت، غير أن المجرم يحلّ محلّ الأشباح.

إنه الانتقال من هذا العالم العتيق والقاتم إلى عالم العقل الصافي، شديد الصلة، مرّة أخرى، بفعل القراءة وتأويل الكلمات المكتوبة. وبنقل عالم الأشباح والرعب الليلي إلى عالم التهديدات الاجتماعية والجرائم، يستطيع هذا النوع الأدبي أن يضع في البُعد التأويلي والعقلي سلسلة الأحداث الغريبة والمدهشة التي هي مادّة القوطي.

المفتاح يكمن في أن بو ابتدع صورة جديدة، وبهذه الطريقة، ابتدع نوعًا أدبيًا. ابتداع المخبر هو مفتاح هذا النوع.

لقد أشار بورخس عدّة مرّات (خاصّة في جداله مع كايوا(*) بمجلّة سور، عام 1942) إلى أن المخبر السّرّيّ هو المفتاح الشكلي للقصّة البوليسية. في البداية، هذا اختلاف جوهري مع مَنْ (ومنهم روجيه كايوا، لكنْ، أيضًا مع المؤرّخ هايكرافت الذي وجّه له بورخس مقالًا في المجلّة في أيلول عام 1943) يرون أصول هذا النوع في قصص التّحرّي القديمة التي ترجع إلى الكتاب المقدّس والتراث الإغريقي، بحكاياته التي تسعى لفكّ الألغاز والأحلام والوحي (رودولفو والش أحد ممثّلي هذا الخطّ، ما يتّضح في كتابه *ألفان وخمسمائة عام من الأدب البوليسي*).

إن المخبر السّرّيّ يجسّد تراث التّحرّي الذي كان يتجوّل حتّى هذه

---

*) يشير إلى الكاتب والناقد الفرنسي روجيه كايوا (1913-1978)، وهو أحد أعلام الفكر الفرنسي في النصف الأوّل من القرن الماضي، وأقام لسنوات في أمريكا اللاتينية، وأنشأ في بوينوس آيرس المعهد الفرنسي ومجلّة "الآداب الفرنسية"، وكان أحد الجسور التي عبر من خلالها بورخس ونيرودا وأستورياس إلى النشر في فرنسا. له العديد من الكُتُب الهامّة، أبرزها "الإنسان والمقدّس" و"الأسطورة والإنسان" (م).

اللحظة بين الشخصيات والسجلات المختلفة. هذه الشبكة المعقّدة وحكاية هذه الوظيفة التأويلية ذاتها تُبلور الآن من خلاله.

إن بصيرة المخبر السّرّيّ تعتمد على مكانه الاجتماعي: إنه مهمَّش، إنه منعزل، إنه غريب السلوك. يقول بورخس في محاضرته حول "القصّة البوليسية:

"لتكون تلك الشخصيات غريبة، ضروري أن تعيش في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه الناس عادةً. حين يشقشق الصبح، يسدلون ستائرهم، ويُطفئون شموعهم، وعندما يحلّ الليل يخرجون لتجوّل شوارع باريس الخالية بحثًا عن هذا الأزرق اللا نهائي، كما يقول بو، أزرق لا يظهر إلا في مدينة كبيرة نائمة."

بالإضافة لذلك، كما قلنا، فالمخبر أعزب، رجل وحيد. رجل لا ينتمي لأي مؤسّسة اجتماعية، ولا حتّى لمؤسّسة صغيرة، ولا لخلية أساسية هي العائلة، لأن هذه الصفة المضادّة للمؤسّسة (أو غير المؤسّسية) ما يضمن حرّيّته.

إن صورة العازب كفضاء استقلال متطرّف، وهي صورة تناولناها عند تناول كافكا، تتّخذ هنا خصائص جديدة. ثمّة عامل غريب في شروط التأويل التي تجسّد المخبر السّرّيّ، وكثير من الملامح غير العادية التي تُميّزه على طول قصص هذا النوع، يفيد هنا لإقامة الاختلاف والمسافة.

ولأنه حرّ وغير محدّد، لأنه وحيد ومَقصيّ، يستطيع المخبر أن يرى الاضطراب الاجتماعي، أن يشعر بالخطر، ويشرع في التّصرّف. ثمّة غرابة، ثمّة اختلاف يلحّ دومًا في تعريف هؤلاء الأفراد غير العاديّين، والذين يرتبطون في حالة دوبين بصورة رجل الأدب، الفنّان الغريب والبوهيمي.

دوبين، قبل أي شيء، قارئ عظيم، نوع جديد من القرّاء، كما كنّا نقول. وكما في *هاملت*، وكما في دون كيخوتيه، فالمناخوليا علامة مرتبطة بمعنى ما بالقراءة، بالمرض بالقراءة، بوجود عوالم غير واقعية، بالنظرة التي يميّزها التأمّل والإفراط في الشعور. لكنه ليس الجنون، ليس الحدّ الذي تُنتجه القراءة من النموذج الكلاسيكي لـ دون كيخوتيه، إنما للبصيرة المفرطة. ودوبين هو صورة العاقل العظيم نفسها. القراءة هنا ليست سببًا للمرض، أو علاماته؛ لكنها تتناول شكل الاختلاف، شكل مَلمح مميّز؛ ويبدو أنه أحد آثار الغرابة أكثر منه أصلها.

المدينة الكريهة

إن كان هاملت هو القارئ المتوتّر على مسرح القصر والنقاشات السياسية التي تفترض العلاقات العائلية في السلطة، فـ دوبين هو المتوتّر، كقارئ، على مسرح المدينة، المفهومة كفضاء لمجتمع الحشود.

يقول فالتر بنيامين: "إن المضمون الاجتماعي الأصلي لقصص المخبرين السّرّيّين هو ضياع بصمات كل فرد في حشود المدينة الكبيرة." بمعنى ما، يمكن أن نقول إن صورة المخبر تُولَد كأثر للتوتّر مع الزحام والمدينة.

يحدّد بو مكان هذا النوع الأدبي في باريس - عاصمة القرن التاسع عشر، كما يقول بنيامين - وبالتالي، فالمدينة هي المكان الذي تضيع فيه الهوية. يشير أحد تقارير شرطة باريس عام 1840: "من الصعب الحفاظ على الأمن مع عدد مرتفع من السّكّان، بحيث يصير كل فرد

مجرّد مجهول للجميع". فيما يحدّد بنيامين هذا النوع في سلسلة من عمليات التّعرّف على هوية الفرد المجهول وخريطة المدينة الجديدة. ترقيم البيوت، بصمات اليد، التّعرّف على التوقيعات، تطوّر الفوتوغرافيا، رسم المجرمين، الأرشيف الشرطي، فتح ملفّ له. ويختم بنيامين بأن القصص البوليسية تظهر في لحظة، يتأكّد فيها هذا الغزو لجانب مجهول لدى الإنسان.

في تلك السنوات نفسها، حوالي عام 1840، يموضع فوكو بداية مجتمع الرقابة. والمخبر السّرّيّ يعمل على طريقته، خياليًا، في سلسلة من أنظمة الرقابة والسيطرة. إنه صورتها المقلّدة، ونقدها.

وفي فضاء الزحام والحشود المجهولة يظهر دوبين، الفرد الوحيد، الفرد الاستثنائي، مَنْ يستطيع أن يرى (ما لا يراه أحد). أو، الأفضل أن نقول، مَنْ يستطيع أن يقرأ ما هو ضروري لتأويله، القارئ العظيم يفكّ شفرة ما لا يمكن السيطرة عليه.

ليس علينا إلا النظر للطريقة التي يرفض بها دوبين وسائل السيطرة كلها التي يستخدمها الرقيب لتتبّع بيت شخص في "الرسالة المسروقة" ومراقبته (هذا النّصّ العظيم حول القراءة): ليست الوسائل الميكانيكية هي التي تسمح بالسيطرة على الجريمة، كما قد يقول بو، إنما الذكاء، القدرة على التّعرّف على عقلية المجرم، تِقْنِيّات دوبين الراقية في التأويل.

ودوبين، الرجل المنعزل، سيواجه على طريقته أسرار المدينة، أسرار باريس، العالم المهدّد بزحامه. الحشود هي الخبرة الذاتية لمجتمع التّجمّعات في شبكات المدينة الكبيرة.

"أن تشعر في الوقت نفسه بالزحام والوحدة"، يقول بورخس عندما يتذكّر دوبين والراوي وهما "يخرجان ليتجوّلا في شوارع باريس الخالية"، بينما تنام المدينة.

هذا التّوتّر بين الفرد المنعزل والتّجمّعات هو المفتاح، ويتجلّى ذلك في "رجل الحشود"، قصّة بو السابقة على "جرائم شارع مورج" والتي كانت عتبةً لها، وجعلت كتابتها ممكنة. لم يكن ينقصها إلا المخبر. كان ينقصها التّحوّل من المتجوّل، من الملاحِظ، إلى المتحرّي الخاصّ.

ينفتح نصّ بو بإشارة إلى القراءة والعزلة. تصدير لا برويير[*] ("كان سيّئ الطالع، لأنه عجز عن أن يكون وحيدًا") تشير إلى الوحدة كسمة رئيسة في الفرد. والقصّة تنطلق من ذكر كتاب ألماني محدّد "لا يستسلم للقراءة". سنلتقي مرّة أخرى بالقراءة كمأوى وبناية للذات المنعزلة والنظرة المتيقّظة والمتدرّبة.

يكتب بو في "رجل الحشود": "كنتُ أشعر باهتمام صافٍ، لكنه متسلّط، بكل ما يحيط بي. بسيجارة بين شَفَتَيْن وجريدة على ركبَتَيْن، كنتُ أزجي وقتي في أغلب الظهيرة، [...] وأنا أنظر ناحية الشارع عبر زجاج مشبّر بالدخان."

الفكرة الحديثة للحشود تظهر لأوّل مرّة في قصّة بو هذه، بمزية تجاهل الاسم، وما لا يمكن قراءته. الحشد يقع في مواجهة عالم الفرد الخاصّ الذي ينظر من خلال زجاج كافتيريا لضجيج الحشد في مساء

---

*) إشارة إلى الكاتب الفرنسي جان دي لا برويير (م).

المدينة، ويقرّر أن يتابع رجلاً مسنًّا بالصدفة. وفي الصباح، بعد ساعات من التّجوّل، يبدو واضحًا له أنه ما من شيء ليكتشفه: "سيكون عبثًا أن أستمرّ؛ لن أعرف شيئًا عنه، ولا عن حياته أكثر من ذلك". والمسنّ هنا يتمّ تقديمه كرجل من الحشد، نموذج الشّرّ، بالتحديد لأنه يُجسّد شيئًا "لا يستسلم للقراءة"، كما يكتب بو: "بالتمام كما قيل عن كتاب ألماني أنه لا يستسلم للقراءة. ثمّة أسرار لا تستسلم للتعبير عنها [...] وهذا جوهر كل جريمة تبقى غير معبّر عنها".

ما يجب أن يُقرَأ، هذا الشيء غير المقروء، الشيء المختبئ في الحشد، مرتبط بالجريمة. القراءة والجريمة مرتبطتان. في "رجل الحشود" تتجلّى الشروط الاجتماعية للنوع الأدبي قبل تشييد صورة المخبر السّرّيّ كحلّ لهذا الصراع.

الغرفة المغلقة

تُعدّ الجريمة في الغرفة المغلقة هي الحركة الثانية المؤسّسة لهذا النوع. جرائم القتل في شارع مورج تحدث في غرفة مغلقة بالمفتاح من الداخل. هناك تُحدَّد الجريمة الأولى، هكذا يبدأ النوع.

الشخص المهدَّد ليس آمنًا حتّى في أكثر الأماكن الخاصّة الممكنة. ليس مهدَّدًا في المدينة فحسب، ولا في الحيّ ولا البيت، إنما مهدَّد في غرفته الخاصّة، في مركز الحميمية نفسه. وهناك سيصل القتل. سيسبر المخبر هذه الجريمة التي تعرّض فضاء الخصوصية المطلق للخطر، والغريب أنه سيفكّ اللغز بينما يقرأ اليوميّات. القراءة هي القدرة التي تُستخدَم لفكّ ألغاز القضايا.

يتدرّب المخبر السّرّيّ في عالم الثقافة الجماهيرية، ويتصرّف كخبير. الجرائد هي المسرح اليومي للجريمة. والنوع الأدبي في وجهَيْه: يُولد هنا، ويُولد ليُقرأ بطريقة أخرى، وهكذا يقطع تدفّق ما لا يستسلم لفكّ شفرته. والقارئ الصافي الذي هو دوبين، الذي تكوّن في مكتبات باريس، ومن الكُتُب الفريدة والنادرة، ومن ارتياد الثقافة الرفيعة، سيقرأ الجرائد كما لم يقرأها أحد من قبل. سيقرأ، بطريقة ميكروسكوبية، التّوتّر الذي يجول في العالم الاجتماعي كله.

في "جرائم شارع مورج"، ما يقرؤه دوبين في الجرائد هو قصّة الجريمة المتشظّية. يقوم بقراءة مخابراتية متأنّية جدًّا: تحليل لغوي لتصريحات الشهود، للتقارير المكتوبة في الجرائد، وربط ذلك بالأصوات التي سُمِعَت في مكان الأحداث. الجميع يعبّر عن حَيْرته أمام أحد الأصوات، صوت خشن يملؤه الشّرّ. يقول دوبين: **"التّميّز لا يكمن في أن كل واحد منهم حاول وصف الصوت على اختلافهم، أحدهم إيطالي، إنجليزي، إسباني، هولندي، بل إن كل واحد منهم وصف الصوت بأنه صوت أجنبي. كل واحد منهم على يقين من أنه ليس صوت مواطنيه، كل واحد يربط الصوت، لا بواحد من أبناء بلده الذي يعرف لغته، إنما العكس. الفرنسي يظنّ أنه صوت إسباني، ويضيف أنه ربّما استطاع تمييز بعض الكلمات، لو كان إسبانيًا."**

تنتهي القراءة عند توصّلنا لهوية، يمكن أن نسمّيها بطريقة رائقة صوت الآخر: صوت المهاجر، صوت مَنْ ليس فرنسيًا (في قصّة مكتوبة بالإنجليزية). تبدو القصّة قادرة على منح هوية "المشتبه به" للآخر الذي يصل ويتحدّث بلغة، لا يتعرّف عليها أحد، لكنها، بالنسبة إليهم جميعًا، لغة أجنبية.

إن فكرة بناء الاشتباه على أساس الحكم المسبَّق مشغولة بمهارة في هذا النوع الأدبي. المشتبه به الأوّل هو الآخر الاجتماعي، هذا الذي ينتمي لأقلّيّة تحيط بالعالم الأبيض، وداخل ذلك تتطوّر الروايات البارانويّة التي تفترض التهديد.

يعثر بو على التمثيل الصافي لفكرة الآخر في صورة الغوريلا. كما نعرف، فالصوت الذي نعترف جميعًا بأنه صوت أجنبي، هو صوت الغوريلا المبحوح. حيوان غريب، غوريلا، هو مَن ارتكب الجريمة.

إن التّوتّر بين اللغز والحيوان الخرافي مشغولة باستمرار داخل هذا النوع. اللغز: ما لا يُفهَم، هذا الشيء المحبوس، الداخل النقي. الحيوان الخرافي: ما يأتي من الخارج، من الجانب الآخر للحدود، وصاحب الصوت الأجنبي، الآخر النقي. وفي داخل الثقافة، كما يقول النوع، ثمّة حدود ثنائية، يشير إليها اللغز والحيوان. اللغز يتساءل من الداخل عن معنى الثقافة. والحيوان الخرافي يُؤطّر الحدود والتهديد الخارجيَّيْن.

ثمّة قارئ آخر عظيم: سارمينتو، القارئ الشره، الوحيد، الذي قرأ الأعمال الكاملة لـ والتر سكوت بمعدّل كتاب كل يوم" - كما يعترف في *ذكريات الأقاليم* -، يكتب قصّة *فاكوندو* بالمنطق نفسه الذي نجده في قصص بو: التّوتّر بين اللغز والحيوان الخرافي كأساس لتأويل الشرور الاجتماعية. لغز يفتح النّصّ: "ظِلّ فاكوندو الفظيع، سأستحضرك لـ [...] تنهض وتشرح لنا الحياة السّرّيّة والتّشنّجات الداخلية التي تمزّق أحشاء قريتكَ النبيلة! أنتَ تمتلك السّرّ، أظهِرْهُ!". ولكي يفكّ اللغز يستدعي صورة الحيوان الخرافي، صورة "روساس"، "نصف نمر، ونصف امرأة".

تُعدّ *فاكوندو* (1845) نصًّا معاصرًا بالنسبة إلى قصص بو

البوليسية. يمكن أن نفكّر في سارمينتو كنوع من دوبين. الأديب مثل القارئ الذي يعرف فكّ العلامات القاتمة في المجتمع؛ وفعل القراءة يشكّل موضوع الحقيقة.

بإيجاز، مفتاح هذا النوع الأدبي هو تشييد صورة أدبية جديدة رأيناها تُولد، وسنراها تتحوّل: دوبين، المخبر السّرّيّ الخاصّ، القارئ العظيم، الرجل المثقّف الذي يدخل في عالم الجريمة. ثمّ التاريخ السابق لصورة المثقّف الكلاسيكية، سوابقه، وفي الوقت نفسه، ما يعرّف تاريخه الموازي، غير المَرئي. في دوبين، في الصورة الجديدة للمخبر الخاصّ، تتجلّى مكثّفة وشديدة الحرفية السردية حكاية انتقال رجل الأدب إلى المثقّف الملتزم.

بمعانٍ كثيرة، يسمح المخبر السّرّيّ بطرح جدل حول الأديب ومرتبط بالنقاش الكلاسيكي بين الاستقلال والالتزام. لنقول ذلك بشكل أفضل: يطرح المخبر التّوتّر والانتقال بين رجل الأدب ورجل الأكشن.

وفي تحوّل النوع في أمريكا، يبدو رجل الأكشن وقد محا كلّيّةً صورة القارئ. لكنْ، وكما سنرى الآن، تُثابر هذه الصورة في التعديلات التي تعرّض لها القصّة البوليسية بدايةً من دخولها الولايات المتّحدة. وتشاندلر في نهاية النوع، سيجعل من فيليب مارلو وريثًا، ليحلّ محلّ أوجوست دوبين.

استشهاد

في نهاية *الوداع الطويل* لـ تشاندلر، وربّما تكون أفضل رواية بوليسية

كُتِبت على الإطلاق، يبدو كأن كل شيء قد بات محلولًا. مارلو، كالعادة، قاوم الضغوط والمخاطر المتعدّدة، واحتفظ بإخلاصه لصداقته مع تيري لينوكس، ولسلامته الشخصية. حينئذ نتجت رحلة غريبة. مارلو على موعد مع ليندا لورينغ، ابنة الثّريّ هالن بوتر، الشخصية الأكثر نفوذًا في الرواية، ويقضي الليلة معها. هذا اللقاء بـ ليندا هو مركز سرّ حكاية مارلو السّرّيّة (وهي الحكاية التي تسير تحت القضايا كلها، وتُعرّف عمل تشاندلر).

في بداية المشهد، ثمّة موقف قد يبدو بلا وظيفة، لكنه يؤدّي إلى حدود قواعد النوع البوليسي (أو يؤكّده في الحال كله، إن اتّبعنا الخطّ الذي شاهدناه في حالة دوبين).

فـ أموس، "السائق الزنجي متوسّط العمر" الذي يقود سيّارة ليندا الكاديلاك، أحضر المرأة - التي تسافر في اليوم التالي إلى باريس - إلى بيت مارلو. وحينها، بينما تنزل هي من السّيّارة، يدور الحوار التالي:

السّيّد مارلو سيحملني بعد ذلك إلى الفندق، يا أموس. شكرًا على كل شيء. سأهاتفكَ غدًا.

أمركِ، يا سيّدة لورينغ. هل يمكن أن أسأل السّيّد مارلو سؤالًا؟

بالطبع، يا أموس.

يترك السائق حقيبة اليد بجانب الباب؛ وليندا لورينغ تدخل البيت، وتتركنا بمفردنا.

"لقد أصبحتُ عجوزًا ... لقد أصبحتُ عجوزًا ... سأقصّر سروالي". ماذا يعني ذلك، يا سيّد مارلو؟

لا شيء، لكن رنين العبارة جيّد.

ابتسم:

إنها من نشيد الحبّ **لـ جي ألفريد بروفروك. وله بيت آخر: "في الغرفة، تروح النساء وتجيء/ يتحدّثنَ عن مايكل أنجلو". هل يوحي لكَ بشيء، يا سيّد؟**

نعم، يجعلني أفكّر أن الرجل لم يكن يعرف كثيراً عن النساء.

أفكّر الشيء نفسه بالضبط. مع ذلك، أشعر بإعجاب كبير لـ تي إس إليوت.

هل قلتَ "مع ذلك"؟

نعم، بالفعل، يا سيّد مارلو. هل هي خطأ؟

لا، لكنْ، لا تقل ذلك أمام رجل مليونير. قد يفكّر أنكَ تسخر منه.

هذا المشهد يعيد العلاقة مع الأدب والثقافة الرفيعة التي تأتي ضمنية في أصول النوع، لكنْ، بطريقة انزياحية وساخرة وخارج المكان (كما يُفترَض في فنّ القراءة). وبداية من هنا، كل شيء سيتغيّر ويصل إلى حلّ.

من جانب، بالطبع، ستتغيّر الصورة النمطية. السائق الزنجي (نحن في عام 1952) خبير في الشِّعْر الإنجليزي، ويذكر إليوت من الذاكرة. قد يمكن أن نضعه في مواجهة جوبيتر، الخادم الزنجي الساذج الذي يصدّق كل شيء، ويبدو طفلاً في "الجعران الذهبي" لـ بو، أو الكثير من

الخدّام ومنظّفي الغرف والسائقين والبستانيّينْ الزنوج، الذين يجولون في الرواية الأميركية، وفي النوع البوليسي. والمخبر السّرّيّ هو مَنْ يعرف القصيدة، ويعلّق عليها، كنوع من ناقد أدبي أندرجراوند(*).

الاستشهاد هنا شديد الصلة، لأن الرواية تعيد تشييد عالم أدبي: كُتّاب، ناشرون ومؤلّفو بست سيلر، وفوق كل شيء كاتب نمطي فاشل على الطريقة الأميركية - بمعنى مشهور، مليونير، متصنّع -، هو روجر واد (سكير لم يعد يكتب ولا يتكلّم عن الأدب، كاتب جماهيري لا يمتلك بالطبع شرعية إليوت)، وعلى هذا المستوى يلمّح إلى أن الخدم (والمخبرين الخواصّ) يهتمّون أكثر بالأدب الجيّد، ويعرفون أكثر ممّا يعرفه الكُتّاب.

بالإضافة لذلك، على طول الرواية، ثمّة إشارات كثيرة إلى التقليد الإنجليزي في مواجهة الثقافة الأميركية. هكذا نجد تيري لينوكس، الإنجليزي المزيّف (مثل إليوت، مزيّف إنجليزي آخر، وبمعنى ما مثل تشاندلر نفسه، الذي تعلّم في إنجلترا)، وفيليب مارلو Marlowe بحرف الـ e البريطانية جدًّا التي ينتهي بها لقبه. وبالفعل، الـ gimlet(**)، هذا الكوكتيل الذي هو مثل كلمة سرّ للصداقة بين تيري ومارلو، ويشربه مارلو مرّات متكرّرة على طول الكتاب، كأنه في طقس منعزل ورومانسي، هذا المشروب اتّضح معناه في هذا السطر: "إنه إنجليزي جدًّا مثل

---

*) أفضّل استخدام المصطلح بالإنجليزية دون تعريبه للدلالة التي يحملها في الإشارة للفِرَق الموسيقية التي قدّمت أغنيّة بديلة، واشتهرت في العالم العربي باسم فِرَق الأندرجراوند، والمؤلّف هنا يشير إلى ناقد أدبي بديل، ليس الناقد الأكاديمي، وإنما المخبر السّرّيّ. (م).

**) هو الاسم الإنجليزي المذكور في العمل، والمقصود به الجين تونيك: كوكتيل من الجين أو الفودكا مع صودا وليمون (م).

السمك المسلوق"، تقول ليندا لورينغ لـ مارلو عندما يتعارفا على مشرب في حانة.

من جانب آخر، مارلو هو مَنْ يعجِّز، مَنْ يفهم النساء ولا يفهمهنّ. وما يبحث تشاندلر عن نقله في الرواية هو، بلا شكّ، اليأس الضمني في قصيدة إليوت. *الوداع الطويل* ليست إلا قصيدة عظيمة عن اليأس. ثمّة رابط جديد يُلمّح إليه هنا. ثمّة إرهاق، ثمّة خيبة أمل تُقوّيها نهاية النّصّ (بخيانة تيري).

وبالطبع، فسياق المشهد، مثل سياق المشاهد كلها التي رأيناها، لا هدف محدّدًا له، وبمعنى ما يكثّف الرواية كلها (وله علاقة كبيرة بنوع الكاتب الذي هو تشاندلر، محاولًا إحداث تغيّر في نوع أقلّ فنّيّة). لكنْ، ما من حاجة لنذهب بعيدًا. يجب أن نرى الاستشهاد كما هو. على أي حال، هو ليس فقط استكمالًا للوصف الواقعي والتّهكّميّ من العالم الاجتماعي: ليس مضمون الرواية ما يأتي المشهد، ليعلّق عليه (رغم أنه يفعل ذلك أيضًا). لكنه يقوّي منعطفًا في عالم المخبر، وفي قوانين النوع الأدبي. ما يهمّنا هنا أنه يلمّح، يشير، يجلي، من دون أن يقول شيئًا.

ثمّ سريعًا ما يطرح علاقة تهكّميّة بين الشّعْر والمليونيرات. من ناحية، ثمّة شيء مشترك بين المليونيرات والشّعْر (أو في كل حال، الأدب الرفيع): هو كل ما استبعده مارلو، وأقصاه عنه.

وليندا لورينغ تكثّف العلاقة المزدوجة. هي نفسها المفصل بينهما، بالطبع. امرأة هي الرابط والممرّ. ما يمكن أن نسمّيه ممرّ ليندا.

وكذلك لأن مارلو احتفظ بنفسه بعيدًا عن النساء. لقد قاوم حتّى

الآن محاولات متعدّدة للغواية من جانب شقراوات فاتنات وجذّابات مثل ليندا، إذ إن رمزه (كود) يكمن في ألا يُورّط نفسه مع نساء مرتبطات بالقضايا التي يتحرّى فيها.

لكن فيليب مالرو، الوريث والابن المباشر لسلسلة عزّاب، تنتمي لـ دوبين، ثمّ للحوار الغريب مع أموس، سيسقط تحت فتنة ليندا لورينغ، المليونيرة. "كم من الأموال تملكين؟"، يسألها مارلو بعد أن تناولا عدّة كؤوس من الشامبانيا. "الإجمالي؟ كيف تريد أن تعرف ذلك؟ ثمانية ملايين دولار."

كراهية النساء

فلنقل إن النساء في النوع البوليسي يذهبنَ ويأتينَ، ولا نتحدّث بالضرورة عن مايكل أنجلو. على أي حال، أحد مفاتيح التّحوّل في النوع البوليسي (الانتقال من دوبين وهولمز إلى مارلو وسبيد، لنقولها هكذا) يمكن العثور عليه في تغيير مكان النساء في الحبكة. في النوع البوليسي الأميركي يظلّ المخبر السّرّيّ عازبًا، لكن علاقته بالنساء تظهر في تسجيل آخر: لسنّ ضحايا كما عند بو، إنما صور من الجاذبية والمخاطرة. في قصص بو، الضحايا كلهنّ نساء: الأمّ والابنة في شارع مورج، وكذلك ماري روجيت؛ وبالطبع السّيّدة التي هي الضحية في "الخطاب المسروق". احتمالات قليلة تملكها النساء للحياة في المتخيّل البارانويّ والذكوري لمدينة الحشود. في المقابل، يمثّل وجود النساء شرطًا للجريمة في روايات الإثارة الأميركية، وكثيرًا ما يكُنّ المجرمات المشار إليهنّ.

وبالفعل، ففي روايات تشاندلر كلها القاتلات هنّ النساء. في رواية *السبات العميق*، كارمن ستيرنوود هي مَنْ تقتل روستي ريجان. وفي *الوداع يا جميلتي*، فيلما فالينت تقتل مووس مالوي (وكذلك تقتل لين ماريوت ومخبر سرّيّ مجهول في بالتيمور). وفي *النافذة الكبرى*، إليزابيث برايت ميردوك هي مَنْ تقتل زوجها، وتُلقي ذنب قتله على سيّدة أخرى، وذلك قبل ثماني سنوات من بداية أحداث الرواية (ما لا يمنعها من قتل زوجها الثاني أيضًا، جاسبر ميردوك، خلال تطوّر الحبكة). وفي *سيّدة البحيرة*، وتحت اسم موريل تشيس، ميلدرد هافيلاند تقتل كريستال كينجسلي (زوجة الدكتور ألمور) وكريس لافيري. وفي *الأخت الصغرى*، أورفامي كويست هي مَنْ تبيع حياة أخيها بألف دولار، ومَنْ تأمر بقتل ستيلجريف. وأخيرًا، في *الوداع الطويل*، إيلين ويد تقتل سيلفيا لينوكس وروجر ويد؛ وفي *بلايباك*، بيتي ميفيلد تتسبّب بالفعل في موت لاري ميتشيل. النساء هنّ حرفيًا القاتلات. هنّ الخطر، التهديد الأقصى، وتجسيد الدمار.

علينا أن نقول إن النوع البوليسي، وخاصّةً عند ريموند تشاندلر، يكثّف اتّجاه الرواية الأميركية، وفيها - كما يشير بتهكّم ليسلي فيدلر في كتابه حبّ وموت في *الرواية الأميركية* - تدمّر النساء قيمة الذكور وكرامتهم. بهذا المعنى، يُعدّ عنوان كتاب همينغواي برنامجًا كاملاً: *Men without women* *(رجال بلا نساء)*. ونعرف بالفعل أنه ما من امرأة واحدة في موبي ديك. أن تكون بدون امرأة هو شرط استقلال الذكر. والنوع البوليسي يحمل هذا التّصوّر إلى أقصاه.

خاصّة لأن النساء يرتبطنَ بالمال. عند تشاندلر الأمر هكذا منذ

بداية أعماله. الحوار الأوّل في قصّته الأولى ("Blackmailers don't shoot"، 1933) يوضّح هذه الصلة. "الخطابات ستكلّفه عشرة من العملة الكبيرة، يا آنسة فار. ليس كثيرًا جدًّا."

إن الفساد غير مرتبط بالدعارة بالمعنى الكلاسيكي. وعلى كل حال، ليست عاهرات بو (ولا بودلير) على طريقة ماري روجيت، *المتغنّجة* التي يقتلها بحّار حديث الوصول للمرسى، إنما التجسيد الجنسي لسلطة المال. إنهنّ يشترينَ الرجال، ويدمّرنَ قيمتهم وسلامتهم. إنهنّ النساء اللاتي يُعهِّرنَ الرجال. وهذه هي حكايات تيري لينوكس، زوج أخت ليندا، رجل يعيش من أموال زوجته. إن العهر هنا في صورته المعاكسة - وكره النساء يتقنّع بالنقد الاجتماعي -. إن فسدت المرأة، فالمرأة الثّريّة تفسد الضِّعف.

في الواقع، النساء هنّ *بنات المال*. وعند تشاندلر عادةً ما تكُنّ بنات رجال النفوذ، ويظهرنَ في صورتَين، إنهما أختان. الأولى دائمًا منحرفة ونزقة، والثانية نوع من الهزال المضاعف.

في روايَتَيه الأساسيَّتَين (*السبات العميق والوداع الطويل*)، يصنع تشاندلر تقاطعًا لهذه الصورة: السّيئة هي أخت الطّيبة، وواحدة منهما مَنْ تريد أن تُغويه. في *السبات العميق*، نجد كارمن وفيفيان، بنتا الجنرال سترنوود الذي يعيش بين زهور الأوركيد. وفي *الوداع الطويل*، هما سيلفيا وليندا، بنتا هارلن بوتر، وهو نسخة رومانسية من *Citizen Kane* (*المواطن كين*).

إن علاقة النساء بالمال هي مدخل النّصّ. يمكن أن نقول إن استقلال

المخبر السّرّيّ يتوقّف على مدى ابتعاده عن كلَيْهما. والمرأة المرتبطة بعالم المال هي الضياع المطلق، وتظلّ في توتّر مع الرجل المبصِر والشريف.

هذا الرفض المزدوج هو شرط النوع البوليسي الأساسي. ومارلو يعرّف نفسه هكذا: "أنا محقّق سرّيّ خاصّ بترخيص، ومنذ زمن وأنا في هذا العمل. أنا ذئب منفرد، لستُ متزوّجًا، ولم أعد شابًّا، ويعوزني المال". لا لنساء الأثرياء، لا لغواية المال (ولا للشِّعْر الإنجليزي، يجب أن نضيف ذلك). إنه منصهر في هذا العالم، لكنه يحتفظ بمسافة منه. يعود وحيدًا إلى بيته، يشرب كأس ويسكي، ويجلس ليحلّ مشاكل الشطرنج.

هذا عالم مارلو. أو، على كل حال، العالم الذي سيبدأ تشاندلر في تفكيكه في *الوداع الطويل*. لأنه بدايةً من هذا الموعد الأوّل مع ليندا ستطلب يده في حدث أكثر غرابة من طلب كافكا لـ فيليس، وهي الحالة العكسية، لو أمكن أن نقول ذلك (المرأة هنا هي مَنْ تطلب من الرجل أن يتزوّجها). "هل يمكن أن تفكّر في إمكانية أن تتزوّجني؟"، تسأله ليندا. يضحك مالرو في البداية، يقاوم، لكنه سيستلم بعد ذلك. وسيستغرق ذلك وقتًا وأكثر من رواية. في *الوداع الطويل* توشك ليندا أن تسافر إلى باريس، تقترح عليه الزواج، وتعرض عليه أن يسافرا معًا، لكن مالرو يرفض. وفي *بلاياك*، ستهاتفه ليندا من باريس، بعد عام ونصف، لتقول له مرّة أخرى أن يتزوّجها. "أطلب منكَ أن تتزوّجني"، تلحّ عليه. تعرض عليه أن تُرسل له تذكرة الطيران، غير أن مالرو يرفض مرّة أخرى. على أي حال، هو يعرض عليها أن يدفع لها تذكرة العودة، لتعود. وهكذا تنتهي الرواية.

في النهاية، في الفصول الأربعة من حكاية *بودل سبرينغس*، التي مات تشاندلر قبل أن يُتمَّها، عام 1959، يتزوّج مارلو من ليندا. هذا هو بالتحديد الصراع الأوّليّ. مالرو يعيش الآن في قصر كيتش، قصر زوجته، في قرية معروفة بأنها قرية الأثرياء، ويُعرَف بين الناس بأنه زوج ليندا، وسيفقد استقلاله (بالمعنى الحرفي)، أو على الأقلّ، هذا ما يفكّر فيه. يحاول أن يستأجر مكتبًا، ليواصل عمله كمخبر سرّيّ، لكنها ستسخر منه. "أنتَ لن يكون لديكَ مكتب، يا غبي، من أجل ماذا تعتقد أني تزوّجتُكَ؟ لقد وضعتُ في حسابك مليون دولار لتفعل بها ما يروق لكَ". وكل شيء يلعب في هذا التّوتّر.

لقد تحوّل مالرو إلى نوع من تيري لينوكس، هذا الذي يعيش من زوجته، ورغم أناقته - أو بفضلها - يغدو فاسدًا. والآن يبدو مالرو نسخة منه. صديقان، *ضائعان*، متزوّجان من أختَيْن مشبَعَتَيْن بالمال.

مليونيرات

ثمّة ألعاب كثيرة، إذنْ، في المشهد الذي يستسلم فيه مالرو لغواية ليندا، لكنْ، فوق كل شيء ثمّة لعب في العلاقة مع عالم الأثرياء. وليس في علاقة أثرياء هذه الرواية فحسب، إنما أيضًا في أعمال تشاندلر كلها. نعرف بالفعل كيف تبدأ *السبات العميق*، روايته الأولى: "كانت الساعة حوالي الحادية عشرة صباحًا، في منتصف تشرين الأوّل. [...] كان سيزور أربعة مليون دولار".

إن العلاقة بالمال هي المفتاح. والنساء لسنَ إلا مكانًا للعبور.

وبداية من هامّيت، ستُبنى القصّة البوليسية على غموض الثراء؛ أو الأفضل أن نقول على الفساد، على العلاقة بين المال والسلطة. والنساء، في أحيان كثيرة، هنّ مَنْ يجسّدنَ هذا العالم بطريقة مَرئيّة. (بهذا المعنى، ليندا لورينغ امرأة خطيرة بشكل مزدوج، لأنها، بالإضافة لكونها امرأة، هي مليونيرة، ابنة مليونير. العلاقة بالمال تتركّز فيها ذاتها).

والعلاقة بالمال هو ما يُؤطّر الاختلاف الجوهري بين قصّة اللغز والتريلر *thriller* (قصّة الإثارة). فالنظام الشكلي كله للقصّة البوليسية يُعرَف بناءً على ذلك.

من جانب، التريلر يأتي ليروي ما تُقصيه وتَقمعه الرواية البوليسية الكلاسيكية. ما من لغز في السببية: اغتيالات، سرقات، عمليات نصب، عمليات ابتزاز، السلسلة دائمًا اقتصادية. والمال الذي يشرّع الأخلاق، ويفرض القانون هو السبب الوحيد لهذه القصص، حيث كل شيء يمكن شراؤه.

وهكذا تنتهي أسطورة الغموض، أو الأفضل أن نقول تحلّ محلّها. في هذه القصص لا يفكّ المتحرّي شفرة ألغاز الحبكة فحسب، وإنما يعثر على، ويكتشف في كل خطوة، التحديد الخاصّ بالعلاقات الاجتماعية. الجريمة هي مرآة المجتمع، هذه هي المسألة، المجتمع مَرئي تحت عدسة الجريمة. كل شيء فاسد والمجتمع (ومداره النخبوي: المدينة) محض أدغال. يكتب تشاندلر في *فنّ القتل البسيط*: **"يتحدّث مؤلّف الروايات البوليسية الواقعي عن عالم تستطيع فيه العصابات أن تدير الدول: عالم يستطيع أن يحكم فيه قاضٍ، يمتلك قبوًا حافلاً بالكحول بالسجن على رجل مضبوط بزجاجة ويسكي. عالم عفن، لكنه العالم**

الذي تعيش حضرتكَ فيه. ليس غريبًا أن يموت رجل مقتولًا، لكن الغريب أن يكون موته هو الماركة لما نسمّيه حضارة".

في العمق، وكما نرى، ما من شيء لنكتشفه، وفي هذا الإطار لا يُزاح الغموض فحسب، إنما يتغيّر نظام القصّة. وفجأة، يتوقّف المتحرّي عن تجسيد العقل الصافي. وهكذا، بينما تنحلّ عقدة الرواية البوليسية الكلاسيكية انطلاقًا من تتابع منطقي لافتراضيات واستنباطات متحرٍّ ساكن في مكانه، وهو تمثيل للذكاء التحليلي (ونموذج ذلك، وفي الوقت نفسه، محاكاته الساخرة ربّما يكون "إيسيدرو بارودي" لـ بورخس وبيوي كاسارس، إذ يُحلّ اللغز من دون أن يتحرّك من زنزانته)، فالرواية البوليسية الأميركية تنحو لممارسة، تبدو فيه صاحبة الرأي الوحيد بالفعل: المحقّق يُلقي بنفسه، عميانًا، للقاء الأحداث، يستسلم للأحداث، ونتيجة تقصّيه، بشكل حتمي، جرائم جديدة. إن فكّ شفرة اللغز يتقدّم من جريمة إلى أخرى؛ ولغة الأكشن يتحدّثها الجسد والمتحرّي، ومن قبل العثور على اكتشافات، ينتج أدلّة.

من جانب آخر، فهذا الرجل الذي يُشرّع القانون والحقيقة في القصّة لا يحرّكه إلا المال فحسب: المتحرّي رجل مهني، شخص يؤدّي عمله، ويتلقّى عن ذلك أجرًا (بينما في الرواية الكلاسيكية يكون المتحرّي هاويًا، أرستقراطيًّا في حالة انحدار، ويعيش على عَرَق الآخرين، ويتلقّى المال، في منطق يشبه أكثر منطق اللعب والمراهنات، وهو دائمًا جاهز لفكّ أي لغز من دون أن يحفل بذلك كثيرًا).

بشكل لافت، في هذه العلاقة الواضحة مع المال (25 دولارًا يوميًا يتقاضاها مارلو) يتأكّد المعنى الأخلاقي: بقايا أخلاق كالفينيستية عند

تشاندلر، كلهم فاسدون باستثناء مارلو، المهني النزيه الذي يؤدّي عمله على أكمل وجه، ولا يتلوّث. "لو عرضوا عليّ 10 آلاف دولار، ورفضتُها، لن أكون إنسانًا"، تقول إحدى شخصيات جيمس هادلي تشايز. لكنْ، في نهاية *السبات العميق the big sleep*، رواية تشاندلر الأولى، يرفض مارلو 15 ألف دولار. في هذه الإيماءة تتولّد الأسطورة. هل يجب أن نقول إن السلام النفسي يحلّ محلّ العقل كعلامة للبطل؟

إن كانت الرواية البوليسية الكلاسيكية تنظّم نفسها انطلاقًا من فيتيش الذكاء الصافي وتُقيِّم، فوق أي شيء، قدرة العقل والمنطق المجرّد، لكنه المنتصر لشخصيات مكلّفة بحماية الحياة البرجوازية، ففي الروايات الـ *hardboiled (الجريمة)* الأميركية تتغيّر هذه الوظيفة، وتغدو القيمة المثالية هي النزاهة، "الشرف"، الاستقامة. ما عدا ذلك، عبارة عن نزاهة مرتبطة حصريًا بمسائل مالية. المتحرّي لا يمانع أن يكون عنيفًا ووحشيًا، لأن رمزه (كوده) الأخلاقي ثابت في نقطة واحدة: لا أحد يستطيع أن يرشوه. وفي فضائل الفرد الذي يناضل وحده، ومن أجل المال في مواجهة الشّرّ، يعثر التريلر على اليوتوبيا المأمولة.

من أجل ذلك، إذن، تتطوّر الحبكة نحو زواج مارلو من السّيّدة المليونيرة. ما احتفظ به ضمنيًا يغدو الآن مَرئيًا، ويفكّك النوع الأدبي نفسه. المتحرّي يجب أن يكون محض loser. التائه، مَنْ لا يدخل في اللعبة، أنه الوحيد الذي يحافظ على النزاهة والشفافية. أن تكون loser هو شرط النظرة الناقدة. مَنْ يخسر هو مَنْ يمتلك المسافة، ليرى ما لا يراه المنتصر. *The winner takes nothing*. المنتصر لا يربح شيئًا، كما يقول همينجواي في عنوان آخر من عناوينه الكبيرة.

إن مشهد حوار مارلو مع السائق الزنجي حول تي إس إليوت يمثّل، كما قلنا، التبلور وإطار الممرّ والدخول لعالم الأثرياء. هذا المشهد جسر بين عالَمَيْن، يغيّر نظام النوع الأدبي. وما يخدم كممرّ هو كتاب (ذكر كتاب وذكراه). هكذا يتركّز في هذا الحوار التوازن المذهل في بنية الرواية.

إن هذا المشهد يرتبط بمشهد آخر جاء قبله بمئة صفحة، في نهاية الفصل الـ 32. مارلو يقابل بوتِر، أبا ليندا لورينغ. وبشكل مباشر، يتواجه مع مَنْ يجسّد عالم السلطة والمال. لقد سمع صوت الحقيقة الاجتماعية. "نعيش فيما يسمّى بالديمقراطية، حكومة الأغلبية، نموذج فائق، إن كان ممكنًا أن يعمل"، يقول له بوتِر. "**الشعب يختار، لكن ماكينة الحزب مَنْ تُعيِّن، وماكينات الحزب، لتكون فعّالة، تحتاج إلى كثير من المال. وشخص ما عليه أن يعطي، وهذا الشخص، سواء كان فردًا أو جماعة تمويل، نقابة أو أي شيء آخر، تنتظر اعتبارًا ما في المقابل [...] ثمّة شيء مميّز جدًّا حول المال. المال بكمّيّات كبيرة يميل ليكتسب حياة مستقلّة، بل حتّى وعيًا مستقلاً. سلطة المال من الصعب جدًّا السيطرة عليها**".

بعد هذا الحوار، يودّعه مارلو، وينصرف.

"**خرجتُ، وكان أموس هناك، ينتظرني بالسّيّارة الكاديلاك، ليعيدني إلى هوليوود. كنتُ أريد أن أعطيه إكرامية، لكنه لم يقبل. فعرضتُ عليه أن أشتري منه قصائد تي إس إليوت. فقال إنها صارت لي**".

المشهدان - أحدهما خروج، والثاني دخول - هما المفتاحان في بنية الرواية. (وإليوت في المشهدَيْن).

سرًّا، يتجلّى مارلو، المتحرّي، كرجل عارف بالأدب. أكثر وضوحًا حتّى من دوبين. ويحدث ذلك في النهاية، عندما يكون على وشك الاستسلام، أو ربّما لأنه على وشك الاستسلام (هكذا يكشف تشاندلر سخريّته وشكوكيّته). على أي حال، ثمّة شيء يبدو أنه ينفض تاريخ النوع الأدبي: الضغط بين الثقافة الجماهيرية والثقافة الراقية. المتحرّي هنا هو مَنْ يقف في المنتصف بين هذَيْن النوعَيْن. (بالفعل، يمكن أن نقول إن النوع تمّ اختراعه كأنه حلّ وسط بين الثقافة الرفيعة وثقافة الجماهير).

في Wrong Pidgeon (المعروفة أيضًا باسم The Pencil)، وهي القصّة الأخيرة التي كتبها تشاندلر عام 1959، تبدو هذه العلاقة واضحة. مارلو يركب طائرة من مطار لوس أنجيلوس، ليتدخّل في قضية، ومرّة أخرى نجد هذا المشهد الرئيس.

"وصلتُ إلى فوينيكس عند الظهيرة، وبقيتُ في أحد بنيسونات الضواحي. كان القيظ في فوينيكس جحيميًا. كان للبنسيون مطعم، هكذا رحتُ لأتناول الغداء [...] اشتريتُ كتاب جيب، وقرأتُه. ضبطتُ المنبّه على 6:30. أفزعني الكتاب حدّ أني وضعتُ مسدّسَيْن تحت المخدّة. كان يتناول قصّة رجل ثأر على رئيس القتلة بـ ميلواوكي، وكان يتعرّض لضرب مُبرّح كل أربع ساعات. تخيّلتُ رأسه ووجهه بعد أن صارا قطعة عظم بشيء من الجلد المنسال في شكل خصلات. لكن الفصل التالي كان أكثر طراوة من وردة. حينئذ سألتُ نفسي لماذا كنتُ أقرأ هذه الزبالة، إن كان ممكنًا أن أسترجع من الذاكرة الإخوة كرامازوف. ولم أعثر على أي جواب مقنع، وبالتالي أطفأتُ النور، وحاولتُ أن أنام".

ما يقرؤه مارلو هو النوع نفسه، النسخة الأكثر تجارية في النوع، والتي تتعارض بشكل ساخر مع فكرة الرواية الكبيرة.

التّوتّر نفسه مطروح في *الوداع الطويل*. مارلو يشير لـ فلوبير أمام الكاتب التجاري الذي يقول له إن الكُتُب الوحيدة ذات القيمة هي المكتوبة بطريقة سهلة وسريعة:

يتوقّف على مَن الكاتب، ربّما – قلتُ -. فلوبير لا يكتب بسهولة، وما يكتبه ذا قيمة.

اتّفقنا - قال ويد وهو يجلس -. أنتَ، بالتالي، قرأتَ لـ فلوبير، وذلك جعل منكَ مثقّفًا، ناقدًا، عالمًا في العالم الأدبي.

[so, you have read Flaubert, so that makes you an intellectual, a critic, a savant of the literary world]

بطريقة سرّيّة، رجل الأدب الذي يظهر مع دوبين يظهر مجدّدًا في مارلو، وهذا هو الخيط السّرّيّ للنوع. في الاستمرارية الطويلة للنوع يمكن أن نقول إن القارئ، رجل الأدب الحاضر في دوبين، لكنه المكرّس للثقافة الجماهيرية، يظهر في حالة صافية في النهاية متحدّثًا عن فلوبير وإليوت وديستويفيسكي.

والنوع هو تعليق ضمني على هذا التقليد. حكاية عن صورة المثقّف كرجل أكشن، عن المثقّف الذي يجهل نفسه، ويجهل أنه في الحياة، في المغامرة. "يظنّ نفسه متعقّلًا صرفًا [...]، لكن شيئًا من المغامر يقبع بداخله، بل وحتّى من المقامر"، يقول بورخس عن لونروت، فالحركة الثنائية مفتاح رئيس في شكل بناء هذه الصورة. وفي النوع، يظهر رجل

الأكشن بعد أن يمحو كلّيّةً صورة القارئ، لكن هذه الصورة تواظب، قلقة وأرقة، في وسط الإمبريقية المعمّمة التي تحاول القصّة البوليسية أن تكتسبها بداية من دخولها الولايات المتّحدة، ويتجلّى كمالها عند مارلو.

دوبين نسخة من الشاعر الملعون، رجل أدب منعزل، فنّان يعيش في استقلال تامّ، ولهذا السبب سيستطيع التّدخّل في العالم الاجتماعي، ومساعدة المجتمع الذي انعزل عنه. ومارلو تجسيده الحديث. الرجل المنغمس في عالم الأكشن الصافي، وتقريبًا لا تُلمَح فيه بقايا القارئ ورجل الأدب، لكن ثمّة علامة تتسرّب منه. من هنا تأتي مناخوليته؛ لقد كان مطرودًا بإرادته.

قد يمكن أن نقول، إذنْ، إن السلسلة التي فُتِحت في المكتبة القاتمة بطريق مونتمارتر في باريس، في عام 1841، حيث راح دوبين ليبحث عن كتاب، فوجد نفسه أمام النوع (أو على الأقلّ أمام راويه)، يظلّ مختبئًا خلال تطوّر القصّة البوليسية حتّى يخرج للضوء، ويحبس نفسه في غرفة ببنسيون في فوينيكس، حيث يقرأ مارلو، مرعوبًا، رواية بوليسية رخيصة.

4. إرنيستو جيفارا، آثار القراءة

حركات

القارئ، مثل مَنْ يفكّ الشفرة، مثل المترجم، كان، في أحيان كثيرة، محض استعارة وأليجورية للمثقّف. فصورة مَنْ يقرأ تمثّل جزءًا من بنية صورة المثقّف بالمعنى الحديث. ليس كأديب فحسب، إنما كشخص يواجه العالم في علاقة تواسط مبدئية، في نوع محدّد من المعرفة. القراءة توظّف كنموذج عامّ لبنية المعنى. وتردُّد المثقّف يمثّل دومًا عدم اليقين في التأويل، في القراءات الكثيرة الممكنة للنّص.

ثمّة توتّر بين فعل القراءة وفعل السياسة. ثمّة تعارض ضمني بين القراءة والقرار، بين القراءة والحياة العملية. هذا التّوتّر بين القراءة والتجربة، بين القراءة والحياة، نجده شديد الحضور في الحكاية التي نحاول تشييدها. وأحيانًا كثيرة يكون ما قرأناه هو الفلتر الذي يسمح بمنح معنى للتجربة. القراءة هي مرآة التجربة، هي التي تُعرّفها، وتصيغها.

ثمّة مشهد في حياة إرنيستو جيفارا لفت النظر إليه خوليو كورتاثر: مجموعة التنزيل الصغيرة بمركب جرانما كانت مدهوشة فيما كان جيفارا، الجريح ويفكّر أنه سيموت، يتذكّر قصّة كان قرأها. يكتب جيفارا في *مشاهد من الحرب الثورية*: **"سريعًا ما فكّرتُ في أفضل طريقة أموت بها في تلك اللحظة، وقد بدا أن كل شيء قد ضاع. تذكّرتُ قصّة**

قديمة لـ جاك لندن، حيث البطل المتكئ إلى جذع شجرة يستعدّ لإنهاء حياته بكرامة، عندما عرف أنه محكوم عليه بالإعدام مجمّدًا في المناطق المثلّجة بـ ألاسكا. هذه الصورة الوحيدة التي تذكّرتُها".

يفكّر في قصّة لـ لندن، "To build a fire" (صنع حريق) من كتاب *Farther North*، قصص يوكون(*). في هذه القصّة يظهر عالم المغامرة، عالم التّطلّب المتطرّف، التفاصيل الصغيرة التي تُنتج التراجيديا، عزلة الموت. ويبدو أن جيفارا قد تذكّر واحدة من عبارات لندن النهائية. "عندما استعاد روحه والسيطرة على نفسه، جلس وتجوّل في عقله مفهوم مواجهة الموت بكرامة".

يعثر جيفارا في شخصية لندن على الموديل المناسب لكيف يجب أن تموت. إنها لحظة تكثيف كبيرة. لسنا بعيدين عن دون كيخوتيه الذي يبحث في الروايات التي قرأها عن موديل الحياة التي يريد أن يعيشها. بالفعل، جيفارا يشير إلى ثيربانتس في رسالة الوداع إلى أبوَيْه: "مرّة أخرى أشعر تحت كعبَيّ بضلوع روثينانتي، أعود إلى الطريق بدرعي على ذراعي". المسألة هنا لا تقتصر على الكيخوتيستية، بمعناها الكلاسيكي، المثالي الذي يواجه الواقع، إنما الكيخوتيستية كطريقة لربط القراءة بالحياة. الحياة تكتمل بمعنى تمّ استخلاصه من قراءة الروايات.

في هذه الصورة التي يستدعيها جيفارا في لحظة يتخيّل فيها أنه سيموت، يتكثّف ما يبحث عنه قارئ السرد. إنه هذا الشخص الذي يعثر في المشهد المقروء على النموذج الأخلاقي، نموذج السلوك، الشكل الصافي للتجربة.

---

*) يوكون: مقاطعة كندية، تقع ألاسكا في غربها، ويمرّ بها نهر يحمل الاسم نفسه. كانت مسرحًا لأهمّ القصص التي كتبها الأميركي جاك لندن (م).

إنه شخص يسعى إلى بناء المعنى، ممّا لا ينتقل شفاهيًا، كما يقول بنيامين في نصّه "الراوي". إنه ليس شخصًا واقعيًا، يعيش ويحكي تجربته لآخر مباشرةً، إنها الثقافة التي تُقولب وتنقل التجربة، فيما يحتفظ بعزلته. فإذا كان الراوي هو مَنْ ينقل المعنى الذي يعيشه، فالقارئ هو مَنْ يبحث عن معنى في التجربة الخاسرة.

ثمّة توتّر أيديولوجي في البحث عن المعنى عند جيفارا. لكننا، في الوقت نفسه، قد نستطيع أن نقول إنه وصل إلى هناك، لأنه حلّ المعضلة. بالفعل، لقد وصل إلى هناك أيضًا، لأنه عاش حياته انطلاقًا من نموذج تجربة معيّن، قد قرأه ويبحث عن تكراره وتحقيقه.

بمعنى أكثر عمومية، أشار ليونيل جروسمان إلى المسألة نفسها في *Between History and Literature*، حين أشار إلى أن القراءة الأدبية حلّت محلّ التعليم الدِّيني في تشييد أخلاق شخصية.

إن كون جيفارا قد سجّل تأثيرات القراءة وذكراها، ليُقاوِم أمام اقتراب الموت، يحيلنا إلى سلسلة من مواقف القراءة، ليست المتخيّلة في النصوص فحسب، إنما الحاضرة أيضًا في الحكاية التي حكيناها بشكل خاصّ. إن الذين شاهدوا في المرّة الأخيرة أوسيب ماندلشتام، الشاعر الروسي الذي سيُودّع الحياة في المعتقل في عهد ستالين، يتذكّره أمام نار، في سيبيريا، في وسط العزلة، محاطًا بمجموعة من السجناء، يتحدّ ث معهم عن فيرجيل. إنه يتذكّر قراءته لـ فيرجيل، وهذه آخر صورة للشاعر. إنه يصرّ هناك على فكرة أن ثمّة شيئًا يجب أن يحافظ عليه، شيئًا راكمتْه القراءة مثل تجربة اجتماعية. ليس في ذلك استعراض للثقافة، إنما على العكس، الثقافة كمخلّف، كأطلال، كمثال راديكالي للتّخلّي عن التّملّك.

قد يمكننا أن نتحدّث عن القراءة في أوقات الخطر. إنها دومًا أوقات القراءة المتطرّفة، خارج المكان، في ظروف الخسارة، ظروف الموت، أو أيًّا كان التهديد بالتدمير. القراءة تعارض عالمًا كريهًا، مثل مخلّفات حياة أخرى وذكرياتها.

قد تكون مشاهد القراءة تلك أثرًا لممارسة اجتماعية. إنها عبارة عن بصمة، مَمحوّة قليلاً، لاستخدام معنى يحيل إلى العلاقات بين الكُتُب والحياة، بين الأسلحة والحروف، بين القراءة والواقع.

وجيفارا هو القارئ الأخير، لأننا أمام الرجل العملي بالمعنى الصافي، أمام رجل الأكشن. "ضيق صدري هو ضيق صدر رجل الأكشن الأكشن"، يقول عن نفسه في الكونغو. إنه رجل الأكشن الأكشن بامتياز، هذا هو جيفارا (وأحيانًا يتحدّث هكذا). وجيفارا، في الوقت نفسه، يكمن في التقليد القديم، العلاقة التي يحتفظ بها مع القراءة ترافقه طوال حياته.



صورة

ثمّة صورة فريدة لجيفارا وهو في بوليفيا، كان فوق شجرة، يقرأ، في وسط العزلة وتجربة الفرقة المحاربة المطاردة. يصعد شجرة، لينعزل قليلاً، ويبقى هناك، ليقرأ.

مبدئيًا، كانت القراءة مثل ملجأ شيء عاشه جيفارا بشكل متناقض. في جريدة الفرقة المحاربة بالكونغو، عند تحليل الهزيمة، يكتب: "كوني أهرب لأقرأ، متجنّبًا بذلك المشكلات اليومية كلها، كان يُبعدني عن التواصل مع الرجال، من دون أن أحكي أن ثمّة صفات في شخصيّتي تجعل من الصعب التواصل معي".

القراءة تتشابه مع المثابرة والهشاشة. يصرّ جيفارا على التفكير فيها كنوع من الإدمان. "نقطتا ضعفي الرئيستان هما التبغ والقراءة".

إن البُعد والعزلة والانقطاع مجرّد استعارات لما يجب أن يجذب للقراءة. وهذا ما يبدو كتعارض مع التجربة السياسية، نوع من الثقل يأتي من الماضي، مرتبطًا بالشخصية، بكينونة الفرد. في مناسبات مختلفة، يشير جيفارا إلى قُدرة فيديل كاسترو على الاقتراب من الناس، وإقامة علاقة سائلة على الفور، في مقابل ميله ذاته إلى الانعزال، الانفصال، بناء ذاته في مكان ناءٍ. ثمّة توتّر بين الحياة الاجتماعية وشيء خاصّ وشخصي، توتّر بين الحياة السياسية والحياة الشخصية. والقراءة هي مجاز لهذا الاختلاف.

هذا ما يُمكن أن يُلاحَظ في فترة "لا سييرًا مايسترا". ففي إحدى شهاداته، حول تجربة حرب التحرير بكوبا، يُقال عن التشي: "قارئ لا يكلّ، عندما كنّا نستريح، وبينما كنّا جميعًا موتى من التعب، ونُغمض عيوننا في محاولة للنوم، كان هو يفتح كتابًا".

وبعيدًا عن الميل لأسطرته، ثمّة شيء مميّز هنا. الاستمرار في القراءة كأثر من آثار الماضي، في وسط التجربة الأكشن الصافية، والتّخلّي عن التّملّك والعنف، مع الفرقة المحاربة، في الجبل.

جيفارا يقرأ في داخل التجربة، يتوقّف عنها. يبدو ذلك كبقايا يومية من حياته السابقة. حتّى إن الأكشن لم يوقفها، كان كَمَنْ يستيقظ من النوم: في المرّة الأولى التي دخلوا فيها معركة في بوليفيا، كان جيفارا ممدّدًا على سريره، ويقرأ. إنها المعركة الأولى، كمينٌ ينظّمه ليبدأ

العمليات بطريقة مبهرة، لأن الجيش يسير ممشّطًا المكان، وبينما كان ينتظر، كان هو ممدّدًا على سريره، يقرأ.

هذه المعارضة لا تزال مَرئيّة، إن فكّرنا في صورة القارئ الجالس على عكس صورة المحارب السائر. الحركة المستمرّة في مواجهة القراءة كنقطة ثابتة في جيفارا.

يكتب جيفارا في عام 1961 في حرب *حروب العصابات*: "الخاصّيّة الرئيسة في حرب العصابات هي الحركة، ما يسمح لكَ بأن تكون، في دقائق قليلة، بعيدًا عن مسرح الحدث المعيّن، وفي ساعات قليلة بعيدًا عن المنطقة نفسها، إن كان ذلك ضروريًا؛ أنها تسمح لكَ بأن تغيّر جبهتكَ باستمرار، وأن تتجنّب أي نوع من الحصار". إن الانحصار في أرض محدّدة، فكرة النقطة الثابتة، دائمًا ما تكون مرصودة. لكنْ، على عكس التجربة السياسية الكلاسيكية، فتراكم الشيء وامتلاكه يفترض خطرًا سريعًا. يحكي ريجيس ديبريه سقوط أوّل نقطة بالمرسى في بوليفيا، المنطقة الصغيرة الخاصّة: "قبل ذلك، كان قد شيّد مكتبةً، مختبئة في قبو، بجانب مخزون الغذاء وكشك الإرسال".

إن السير يفترض، بالإضافة، العبث، الخفّة، السرعة. يجب أن يتخلّوا عن كل شيء، أن يخفّوا ويسيروا. لكن جيفارا يحتفظ بثقل ما. في بوليفيا، خائر القوّة، كان يحمل كُتُبًا على كاهله. وحين يعتقلونه في نيانكوازو(*) عندما يضبطونه بعد الأوديسة التي نعرفها، أوديسة تفترض

*) مكان في بوليفيا يمرّ به نهر، يحمل الاسم نفسه، هو كذلك اسم فرقة الحرب التي كان يقودها جيفارا لمصلحة الثورة الكوبية ضدّ الجيش البوليفي والأميركي بجوار المتمرّدين البوليفيّين، وهي المعركة التي لاقى فيها حتفه (م).

أن يتحرّك بلا توقّف، وأن يهرب من الحصار، الشيء الوحيد الذي يحتفظ به (لأنه قد فقد كل شيء، ولم يبقَ معه حتّى حذاءه) هو حافظة أوراق جلدية، كان يربطها على خصره، في جانبه الأيمن، حيث احتفظ بيوميّات المعركة، وبكتبه. الجميع يتخلّى عن كل ما يعوق السير والهروب، لكن جيفارا يصرّ على الاحتفاظ بالكُتُب، الثقيلة، والتي تناقض فكرة الخفّة التي يتطلّبها السير.

النموذج القياسي والمتماثل هو بالطبع غرامشي، قارئ شَرِهٌ، وسياسيّ منفصل عن الحياة الاجتماعية، بسبب السجن، وقد تحوّل إلى أكبر قارئ في عصره. قارئ فريد. في السجن، يقرأ غرامشي طوال الوقت، يقرأ ما يستطيع، ما يمكن تهريبه إلى سجون موسوليني. إنه دائمًا يطلب الكُتُب، ومن هذه القراءة المستمرّة (يقول: "أقرأ على الأقلّ كتابًا كل يوم")، ومن وضعه كرجل وحيد، لا يتحرّك، معزول، في زنزانة، يتبقّى لنا *يوميّات السجن*، وهو تعليقات شديدة الفرادة لتلك القراءات. يقرأ كتيّبات، مجلات فاشيستية، منشورات كاثوليكية، يقرأ الكُتُب التي يجدها في مكتبة السجن، وما تسمح به الرقابة، ومن هذه الكُتُب كلها يستخرج نتائج لافتة. ومن هذا المكان مقيّد الحركة، الساكن، المغلق، شيّد غرامشي فكرة الهيمنة، والإجماع، والكتلة التاريخية، والثقافة القومية - الشعبية.

بكل وضوح، نظرية تناول السلطة عند جيفارا (إن كانت موجودة) تتعارض مع نظرية غرامشي. في جيفارا، الحركة الصافية في الأكشن مع التركيز في المفاهيم السياسية، لا شيء من الصبغات. لا شيء سائل إلا سير الفرقة المحاربة. لا شيء يمكن نقله في جيفارا، باستثناء نموذجه

الذي لا يمكن نقله. وربّما من هذه الاستحالة يأتي التوتّر التراجيدي الذي يخلق الأسطورة.

إن نظرية الفوكو(*) ونظرية الهيمنة: لا شيء أكثر تضادًّا منهما. كما لا شيء أكثر تضادًّا من صورة جيفارا الذي يقرأ في وقفات السير المستمرّة لمجموعته المحاربة، وصورة غرامشي الذي يقرأ محبوسًا في زنزانة، في سجن فاشيستي. في الحقيقة، بالنسبة إلى جيفارا، ومن قبل تشييد فرد ثوري، تشييد فرد جماعي بالمعنى الذي يعنيه غرامشي، يجب تشييد ذاتية جديدة، فرد جديد بالمعنى الحرفي، وأن يكون هو نفسه نموذجًا لهذا البناء.

في حكاية جيفارا ثمّة إيقاعات مختلفة، ثمّة تحوّلات، تغييرات فظّة، تبدّلات، لكنْ، أيضًا هناك مواظبة، استمرار. سلسلة ذات استمرارية طويلة تجول حياته رغم التّقطّعات: سلسلة من القراءة. الاستمرار يبقى هنا، كل ما عدا ذلك مجرّد تحوّل وتخلٍّ. لكن هذه العقدة، عقدة الرجل الذي يقرأ، تواصل مواظبتها من البداية وحتّى النهاية.

هذه السلسة ذات الاستمرارية الطويلة ترجع إلى طفولته. وترتبط بمعلومة أخرى عن هوية تشي جيفارا: السّلّ. أمّه هي مَنْ علّمته القراءة، لأنه لا يستطيع الذهاب إلى المدرسة، وهذا التّعلّم الخاصّ يرتبط بحالته المرضية. وبداية من ذاك الحين، يستحيل قارئًا شرهًا. "كان مجنونًا بالقراءة"، يقول أخوه روبيرتو، "كان يحبس نفسه في الحمّام ليقرأ".

---

*) الفوكو تعني الإشارة الضوئية، وهي نظرية جيفارا (وطوّرها بعد ذلك ريجيس ديبريه) فيما يخصّ الثورة، وملخّصها أن تجربة الثورة الكوبية أثبتت أنه لا يجب انتظار الظروف الملائمة كلها لتحقيق الثورة، وإنما تكفي إشارة ضوئية صغيرة من المجموعات المحاربة سريعًا ما تنتشر، ومعها تتّسع الثورة (م).

إن القراءة كممارسة مبدئية وأساسية، بعبارة ميشال دو سارتو، تعمل كموديل لكل بداية. في هذه الحالة، السّل والقراءة مرتبطان بالأصل نفسه. يجعلنا ذلك نفكّر في بروست، الذي حكى بالضبط، وبدقّة، ما هي هذه العلاقة، محض تقاطع، محض اختلاف يعرّف قراءات محدّدة في الطفولة، وطريقة قراءة محدّدة. يكفي أن نذكر الصفحة الأولى من نصّ بروست *حول القراءة*: "ربمّا لم تتمتّع طفولتنا بأيّام معاشة بالكامل مثل تلك الأيّام التي اعتقدنا فيها أننا لم نعشها، تلك التي قضيناها مع كتابنا المفضّل". الحياة المقروءة والحياة المعاشة. الحياة الكاملة بالقراءة.

القراءة، إذنْ، ترافقه منذ الطفولة، كما رافقه السّل. إنهما علامتا هوية، علامتا اختلاف. علامات بالمعنى الحادّ، لأنها تجعلنا نلاحظ الجيوب الجبهية المنتفخة جرّاء الجهد الذي يبذله ليتنفّس، إنها تعرّف وجه جيفارا كماركة، لا يمكن إخفاؤها. وفي صوره كثوري سرّيّ، من السهل التّعرّف عليه، لو نظر إليه المرء وجهًا.

وفي الوقت نفسه، تشير إلى نوع من التبعية الجسدية، التي تتجسّد في شيء، يجب أن نحمله للأبد. "المستنشَق أهمّ بالنسبة إليّ من البندقية"، يكتب إلى أمّه من كوبا في الرسالة الأولى التي يرسلها من "سيرّا مايسترا". المستنشق من أجل التّنفّس والكُتُب من أجل القراءة. إنهما طقسان يوميان، التّنفّس المتقطّع الذي يعانيه المسلول، والسير المتقطّع بسبب القراءة، والتقطيع الإيقاعي لمَنْ يقرأ. هذا هو الشيء الدائم: هوية لا يستطيع (ولا يريد) التّجرّد منها. السير والتّنفّس.

إن القراءة المرتبطة بعزلة ما في وسط الشبكة الاجتماعية تمثّل

اختلافًا مثابرًا. "خلال الساعات الأخيرة في الكونغو شعرتُ بأني وحيد، كما لم أكن قطّ، ولا في كوبا، ولا في أي مكان آخر تغرّبتُ فيه في العالم. يمكن أن أقول: لم أشعر قطّ مثل اليوم كم كان طريقي وحيدًا". والقراءة هي مجاز هذا الطريق الوحيد. إنها مضمون الوحدة وأثرها.

بالطبع، ومثلما يقرأ جيفارا، يكتب كذلك. أو، بمعنى أدقّ، لأنه يقرأ، يكتب. كتاباته الأولى كانت مراجعات قراءة عام 1945. في هذا العام نفسه يبدأ في مخطوط من 165 صفحة، حيث يرتّب قراءاته ترتيبًا أبجديًا. لقد عثروا على سبعة دفاتر، كتبها طوال عشر سنوات. ثمّة سلسلة أخرى طويلة، إذنْ، رافقت جيفارا في حياته، إنها الكتابة. يكتب عن نفسه، وعن ما يقرؤه، بمعنى: يكتب يوميّات. إنه نوع من الكتابة المحدّد جدًّا، الكتابة الشخصية، التسجيل الشخصي للتجربة. يبدأ بيوميّات قراءة، ويواصل مع اليوميّات التي تعكس التجربة نفسها، التي تسمح بقراءة حياته ذاتها بعد ذلك، كأنها حياة شخص آخر، ويعيد كتابتها. إن توقّف ليقرأ، يتوقّف كذلك ليكتب، في نهاية اليوم، في أثناء الليل، وهو مرهق.

بين 1945 و1967، يكتب يوميّات: يوميّات الرحلات التي قام بها وهو شابّ يجول بأمريكا اللاتينية، يوميّات حملة سيرّا مايسترا، يوميّات حملة الكونغو، و، بالطبع، يوميّاته في بوليفيا. منذ شبابه الأوّل، يجد نظام كتابة، يكمن في كتابة ملحوظات، ليسجّل التجربة فورًا، ثمّ يكتب قصّة بناء على هذه الملحوظات المدوّنة. طزاجة التجربة ولحظة التجهيز. يستطيع جيفارا أن يعرف الفارق جيّدًا: "الشخصية التي تكتب هذه الملحوظات ماتت عندما وطأت أرض الأرجنتين

مجدّدًا، ومَنْ يرتّبها ويُبيّضها (أنا)، لستُ أنا"، يكتب في بداية *رحلتي الأولى العظيمة*.

بهذا المعنى، يُعدّ *يوميّات بوليفيا* كتابًا استثنائيًا، لأنه لم يتعرّض لإعادة كتابة، كما حدث في ملحوظاته التي دوّنها في رحلته الأولى بالأرجنتين، في 1950، والذي نشره أبوه في كتابه *ابني التشي*: "**في بيتي بشارع أرينالس، اكتشفتُ قبل قليل وبمحض صدفة داخل صندوق يضمّ كُتُبًا قديمة بعض الدفاتر التي كتبها إرنيستو. أهمّيّة هذه النصوص يكمن في أنها تكشف لنا كيف بدأ معها إرنيستو في استقرار أفكاره وملحوظاته في شكل يوميّات، وهي العادة التي حافظ عليها دائمًا**".

كان الشّابّ جيفارا يتمتّع بالمشروع، بالتّطلّع، بأن يكون كاتبًا. في الرسالة التي يكتبها لـ إرنيستو ساباتو بعد انتصار الثورة، حيث يتذكّر أنه قرأ مبهورًا في عام 1948 *الفرد والعالم*، يقول له: "في ذاك الزمن، كنتُ أفكّر أن أقصى لقب يمكن أن يتطلّع إليه المرء أن يكون كاتبًا".

يمكن أن نفكّر أن إرادة أن يكون كاتبًا، لنقولها كما قالها بازوليني، هذا الاستعداد المسبّق للعمل، هذه الطريقة في النظر إلى العالم لتسجيله بالكتابة، تلحّ، بشكل موارب، على تجربته كطبّيّ ب، وعلى تسييسه التّقدّميّ - والبعيد - حتّى لقاءه بفيديل كاسترو في أيّار 1955.

في تاريخ متأخّر جدًّا، تقريبًا شباط 1955، يشير في يوميّاته إلى وضعه الاقتصادي الحرج، وينتهي قائلاً إنه راكد بشكل عامّ "وفي الإنتاج الأدبي أكبر، إذ إني لا أكتب تقريبًا".

بالفعل، بأحد المعاني، ينتصر السياسي، حيث يفشل الكاتب، وجيفارا ينتبه بجلاء لهذا التّوتّر. "تجلّت قطرة من الشاعر الفاشل

المستقرّ بداخلي"، يكتب إلى ليون فليبي بعد انتصار الثورة. من ناحية، يعرّف نفسه عدّة مرّات كشاعر فاشل، لكنه، من جانب آخر، يفكّر في نفسه كشخص يبني حياته كفنّان: "إرادة زيّنتُها بنشوة الفنّان ستبقى قائمة بقَدَمَينْ مترهّلَتَينْ ورئَتَينْ متعبَتَينْ"، يكتب في رسالة الوداع لأبوَيْه. ثمّة سابقة لهذا السلوك في رسالة لافتة إلى أمّه في 15 تمّوز 1956، يشير فيها إلى قراره بالانضمام إلى الفرقة المحاربة. لقد كان مسجونًا مع كاسترو، وهناك قرّر الذهاب إلى جرانما. "غلطتي العميقة أني صدّقتُ أن الاعتدال أو الأنانية المعتدلة هي المكان الذي يخرج منه الإبداع العظيم أو الأعمال الفنّيّة الهامّة. كل عمل كبير يحتاج إلى شغف، وكل ثورة تحتاج إلى شغف وجرأة". ويختم: "بالإضافة لذلك، بعد إصلاح كوبا، سأُواصل السير لأماكن أخرى". إن الاستشهاد الضمني لـ دون كيخوتيه إعلان عن ما سيأتي؛ وفي كل حال، معنى كاشف للقادم.

عمل فيليب دي ريف على صورة السياسي الذي يظهر بين أطلال الكاتب. الكاتب الفاشل الذي يُولَد مجدّدًا مثل سياسي عنيد، كأنه ليس سياسيًا، أو على الأقلّ مثل سياسي يشعر بالوحدة، ويمارس السياسة على نفسه أوّلًا، وعلى حياته، ويشكّل نفسه كنموذج. وهنا نجد هذه العلاقة، قبل أن تكون مع غرامشي كانت، بالطبع، مع تروتسكي، البطل التراجيدي، "النّبيّ الأعزل"، كما يسمّيه إسحاق دويتشر. ثمّة نوستالجيا أيضًا في تروتسكي اتّجاه الأدب: "منذ شبابي، بالأحرى منذ طفولتي، كنتُ حلمتُ بأن أكون كاتبًا"، يقول تروتسكي في *نهاية حياتي*، سيرته المذهلة. وهانز ماير، من جانبه، يشير في كتابه حول تقليد الـ *outsider* إلى أنه رأى في تروتسكي كاتبًا فاشلًا، وبالتالي "سياسي غير واقعي"، في مواجهة ستالين، السياسي العملي.

الخروج إلى الطريق

جيفارا، الشّابّ الذي يريد أن يكون كاتبًا، يبدأ السفر في عام 1950، يخرج إلى الطريق، إلى هذه الرحلة التي تكمن في تشييد تجربة سيكتبها بعد ذلك. وفي هذه التركيبة من الرحيل والتسجيل الفوري للأحداث، يمكن أن نرى الشّابّ جيفارا مرتبطًا بجيل البيت ***beat generation***(*) الأميركية. كُتّاب أمثال جاك كرواك، في *على الطريق* **On the road**، وهو بيان الطليعة الجديدة الرسمي، هم معاصروه ويفعلون ما يفعله هو نفسه. إنهم يجمعون الفنّ والحياة، يكتبون ما يعيشونه. التجربة المعيشة والكتابة الفورية، كتابة شبه أوتوماتيكية. ومثله، الكُتّاب الأمريكان الشباب، بعيدًا عن التفكير في أوروبا كنموذج للمكان الذي يجب السفر إليه، ويتوق أجيال من المثقّفين لزيارته، يخرجون إلى الطريق، ليبحثوا عن التجربة في أمريكا.

يجب أن يتحوّل إلى كاتب خارج دائرة الأدب. وحيدًا في الحياة والكُتُب. يخرج إلى الحياة (بكتب في حقيبته)، ويعود ليكتب (إن تمكّن من العودة). يبحث جيفارا عن التجربة، ويطارد الأدب، غير أنه يعثر على السياسة، والحرب.

نحن في زمن الالتزام والواقعية الاجتماعية، لكنْ، هنا ثمّة فكرة أخرى تُعرّف نفسها، فكرة عن معنى أن تكون كاتبًا أو تتكوّن ككاتب. يجب أن تنطلق من تجربة بديلة للمجتمع، وللمجتمع الأدبي في المقام الأوّل. وكما نعرف، إنه الموديل الأميركي الشمال: "لقد كنتُ غاسل كؤوس،

---

*) "بيت جنرشن" أو جيل الغضب، هو جيل من الكُتّاب الأميركيّين الذين ظهروا في الخمسينيات، عقب الحرب العالمية الثانية، وتمركزت موضوعاتهم حول الجنس والديانات الشرقية ورفض الماديّة. مثّل هذا الجيل ألن جينسبيرج، ويليام بوروز، جاك كرواك (م).

بحّارًا، متشرّدًا، مصوّرًا متجوّلًا، صحفيًا بالقطعة". أن تكون كاتبًا معناه هذا العمق في التجربة التي يتّكئ عليها الشكل والأسلوب، ويعرّفان نفسَيْهما. الكتابة والسفر، والعثور على شكل جديد لصنع أدب، طريقة جديدة لسرد التجربة.

نحن أمام نوع آخر من الرّحّالة. أريد أن أقول، في سياق أعاد تعريف السفر ومكان المسافر. إنه التّوتّر بين السائح والمغامر الذي يتحدّث عنه بول بولز (كاتب آخر مرتبط بـ جيل البِيت).

من جانبه، كتب إرنيست مَندِل في كتابه حول الرواية البوليسية: "لفت إيفلين ووه ذات مرّة إلى أن كُتُب الرحلات الحقيقية انتهت موضتها منذ قبل الحرب العالمية الثانية. المعنى الحقيقي لهذا التصريح المكرّر أن الرحلات الدولية التي كانت تقوم بها النخبة من الإداريّيْن الإمبرياليّيْن والمصرفيّيْن ومهندسي الموانى والدبلوماسيّيْن والأثرياء بالوراثة (مع المغامر العسكري العابر، ومحبّ الفنّ، والطالب الجامعي والبائع الدولي على هامش المجتمع) قد وقعوا في طيّ النسيان، بفضل سياحة الطبقات الوسطى المنخفضة، هكذا اضطرّت كُتُب الرحلات إلى الانتباه لهذا السوق الجديد، والأكثر اتّساعًا. ودليل الرحلات ميشيلين حلّ محلّ باديكر(*) الكلاسيكي".

الجيفارا الذي يخرج إلى الطريق، ويكتب يوميّاته لا يمكن مقارنته ولا بالسائح ولا بالرّحّالة بالمعنى الكلاسيكي. إنه، قبل أي شيء، محاولة لتعريف الهوية؛ الفرد يبني نفسه في الرحلة؛ يسافر ليتحوّل إلى آخر.

"أنتبه إلى أن شيئًا ما بداخلي قد نضج، وكان ينمو منذ فترة داخل

---

*) المقصود به كارل بايديكر، الناشر الألماني الذي اشتهر بكُتُب الرحلات (م).

الصخب المديني: كراهيّتي للمدنية، الصورة الخشنة لأناس يتحرّكون كمجانين على إيقاع الصخب الفظيع نفسه"، يكتب ذلك في تدوينات عام 1952.

يكثّف جيفارا بعض الملامح المشتركة من ثقافة عصره، نوع التغيير الذي يحدث في سنوات الخمسينات في أشكال الحياة وفي النماذج الاجتماعية التي تأتي من جيل *البيت*، وتصل حتّى الهيبيزية وثقافة الروك. وللمفارقة (وربّما ليس لهذا الحدّ)، استحال جيفارا أيضًا أيقونة لهذه الثقافة المتمرّدة والمعارضة. تلك الثقافة تفترض مجموعات بديلة، تستعرض خصائص ضدّ - رأسمالية في الحياة اليومية، وتظهر رفضها للمجتمع. الهروب، الانقطاع، الرفض. التّحرّك من أجل ردّ فعل، وفي تلك الحركة تشييد فرد مختلف.

في حالة الـ*beat generation* ، تتمثّل الفكرة الرئيسة في التّخلّص بالكامل من أي خصيصة يمكن أن تتشابه مع الأشكال التقليدية المتّفق عليها اجتماعيًا. شيء مناهض لفكرة الطبقة، ويفرض شكلًا آخر من المنتج. هوية اجتماعية جديدة تعلن عن نفسها في شكل الملبس، في العلاقة مع المال والعمل، في الدفاع عن الهامشية، في الإزاحة المستمرّة.

كان جيفارا يرتدي ملابس فقط ليرى نفسه غير مهندم، إنها طريقة لاستعراض رفض الأعراف. وبين رفقاء "التشانتشو"، كما كانوا يسمّونه، تجول سلسلة من الحكايات المسلّية جدًّا عن بهدلته المتعمّدة: كان لديه قميص يغيّره كل خمسة عشر يومًا، وذات مرّة في المكسيك مزّق سرواله الداخلي. "وقاحته في الملبس كانت تُضحكنا، وفي الوقت

نفسه، كانت تُخجلنا قليلاً. لم يكن يخلع قميصًا من النايلون الشّفّاف، بات لونه رماديًّا من الاستخدام"، تحكي صديقة شبابه كريستينا فريرا.

يمكن أن نرى هنا داندية جديدة. يكفي أن نشاهد صور جيفارا على طول حياته: أحذية مفتوحة، وقمصان غير مزرّرة، في فترة تولّيه وزارة، أو حمّالات بسرواله، إنها إشارات، ملامح صغيرة لفرد يتمرّد على الأشكال المتّفق عليها.

إن تشييد صورة لجيفارا يُعدّ علامة على زمنه. وترتبط باللحظة التي تجلّى فيها شبابه كطريقة أفقية لبناء هوية، إنه بين الطبقات، بين الهيراركية (المرتبية) الاجتماعية، ثقافة جديدة تنتشر وتعولم في تلك السنوات. وكان سارتر يسجّل هذا الاختلاف بين الطبقة والشباب متّفقًا مع بول نيزان: "الشباب العمّال لا يعيشون مراهقتهم، لا يعرفون شبابهم، ينتقلون مباشرةً من الطفولة للرجولة".

وبداية من الـ *beat generation* يتحوّل الشباب إلى شعار، ويرتبط بالفرد الذي لم يعد مقيّدًا بمنطق الإنتاج. والتشي يقبع، بمعنى ما، داخل هذا الشعار.

علاقة جيفارا بالمال كانت في الخطّ نفسه. لذلك من المدهش أن يصل لمنصب مدير البنك الوطني في كوبا. دائمًا ما عاش من اقتصاد شخصي، وخارج ما هو اجتماعي، لم يملك شيئًا، لم يراكم شيئًا، الكُتُب فحسب. "لديّ راتب مئتَين وبيت، بالتالي نفقاتي ليست إلا الأكل وشراء الكُتُب التي أشرد معها"، يكتب ذلك في 21 كانون الثاني 1947 لأبيه، في واحدة من رسائله المعروفة. لم يكن

يملك مالًا، لم يكن يملك ممتلكات، لم يكن يحوز شيئًا، كان "منتوفًا"، كما يقول. كان يكسب عيشه على مضض، في الهامش، في وقت فراغه، من دون مكان ثابت، من دون وظيفة ثابتة. هكذا نفهم انبهاره بالصعاليك الذين يتجوّلون جرائد الشباب، والتّعرّف على نفسه في هذه الصورة: "لم نكن بالفعل إلا صعلوكَيْن، نحمل القرد على أعتاقنا، وبكل وسخ الطريق المكثّف في العفريتَيْن اللتَيْن نرتديهما، وبمخلّفات من وضعنا الأرستقراطي"، يقول في كتابه *رحلتي الأولى*. إنه المهمّش الرئيس، مَن اختار طوعًا أن يكون خارج السيولة الاجتماعية، خارج المال وعالم العمل، مَنْ يسير *على الطريق*. المتشرّد، إنها طريقة أخرى استخدمها جيفارا في ذاك الزمن، ليتعرّف على نفسه. المتشرد، البدوي، من يرفض معايير الاندماج. لكنه أيضًا مَنْ يستطرد، مَنْ لا يملك إلا الاستخدام الحرّ للُّغة، القدرة على الحوار وحكي الحكايات، الحكايات الفريدة عن إقصائه، وعن تجربته على الطريق. في تدوينات سفره الأولى عام 1950، المنشور في *ابني التشي*، يكتب: "**في ال [كلمة غير واضحة] الذي حكيتُ عنه، تصادفتُ مع رجل صعلوك كان ينام القيلولة تحت مصرف صحّيّ، واستيقظ بضجيج. بدأنا حوارًا، وعندما عرف أني كنتُ طالبًا تعاطف معي. أخرج تُرمُسًا وسخًا، وأعدّ لي متّة بالسّكّر، كأنه يحلّيها من أجل فتاة عانس. وبعد حديث طويل وحكاية سلسلة من المصائب...**". الهامشية شرطًا من شروط اللغة، من شروط أحد الاستخدامات الخاصّة باللغة. والصعاليك دائمًا هم هؤلاء مَنْ يعثر معهم جيفارا على حوار سيّال وشخصي جدًّا.

في حكاية جيفارا هذه، ثمّة عنصر آخر حاضر، هو بالتحديد نوع استخدام اللغة. يجب أن نتذكّر أنه يعرّف نفسه بأسلوب لغوي مرتبط بالتراث الشعبي. إنه معروف باسم "التشي" لأن طريقة استخدام اللغة تحدِّد، بشكل مباشر جدًّا، هويّته. من ناحية، استخدام "التشي" يميّزه داخل أمريكا اللاتينية، ويحدّد هويّته كأرجنتيني. في شبابه، في رحلاته، يبالغ أحيانًا في استخدامه ليلفت الانتباه، وليُحقّق أن يتلقّوه بطبيعية، ويعتادوه بينهم: إنه يعرف قيمة هذا التمايز اللغوي. وفي الوقت نفسه، "التشي" يوظَّف كهوية قديمة، ربّما العلامة الأرجنتينية الوحيدة، لأنه فيما عدا ذلك فـ "جيفارا" يوظَّف كهوية غير قومية، إنه الأجنبي الدائم، دائمًا خارج المكان.

يمكن على الفور ملاحظة استخدام اللغة الدارجة والأرجنتيني في كتاباته، المباشرة جدًّا على الدوام والشفاهية جدًّا، سواء في رسائله الخاصّة ويوميّاته أو في موادّه السياسية. إن فكرة أن يكتب باللغة التي يتحدّث بها، متخلّيًا عن البلاغة كلها التي اعتادوا استخدامها في الخطب السياسية - وفي اليسار، بالأساس -، واضحةٌ منذ البداية، وتنتهي لكونها العنصر الذي يمنح الاسم، والعلامة التي تمنح الهوية. و"التشي" ككناية كاملة. ثمّة شيء متعمَّد هنا، علامة هوية مشيّدة، مخترَعة، شبه قناع. وفي رسالته الأخيرة لـ فيديل كاسترو يوقّع ببساطة "تشي"، وبالاسم نفسه يوقّع أوراق البنك الذي كان يديره. وكان التوقيع نفسه دليل حقيقية الورقة. (من الصعب مصادفة نموذج آخر في تاريخ الاقتصاد العالمي، شخص يصدّق على حقيقية الأموال باسم مستعار).

في الوقت نفسه، يُعدّ هذا الاستخدام الحرّ والخفيف للُّغة ماركة

لتقاليد طبقة. في ذلك يتشابه جيفارا مع مانسيًا وبيكتوريا أوكامبو(*)، وكانت ماريا روسا أوليبير (نموذج عظيم آخر لهذا النثر الأرجنتيني والدارج عن تعمّد) مَن التفتَتْ إلى هذا التشابه. استخدام لغوي لا علاقة له بالتصحيحات التقليدية التي تقوم بها الطبقة الوسطى، ولا بالبقايا المتعدّدة التي تشكّل لغة الطبقات الشعبية المكتوبة (كما هو حال أرلت أو أرماندو ديسثيبولو أو كلمات أغنيات التانجو). ثمّة حرّية وخفّة في استخدام اللغة تمثّل دلالة على الثقة في مكانته الاجتماعية، كما تمثّلها طريقته في الملبس أو علاقته بالمال. وهذه اللغة المتحدَّثة هي لغة طبقة تُوظَّف كنموذج للغة الأدبية. يكتب كما يتكلّم، ما لم يكن معتادًا في الأدب الأرجنتيني في عصره. إن رواية *النفق* لـ ساباتو، 1948، حتّى نشير إلى كتاب قد قرأه جيفارا غالبًا، وأعجبه، مكتوبة بضمير "أنت tú" الإسبانية وليس "أنت vos" الأرجنتينية، بلغة تجيب على نماذج مستقرّة ومدرسية في اللغة الأدبية. وكانت تلك هي النبرة المهيمنة في الأدب الأرجنتيني في تلك السنوات (يكفي أن نفكّر في مايِّا Mallea أو في مورِنا Murena(**)). لكنها ليست حالة جيفارا، الذي لا يصنع أدبًا، أو بمعنى أدقّ، يصنع أدبًا بطريقة أخرى، من دون أي تأثير، أو بتأثير مختلف، إن أحببنا قول ذلك. كان يجب أن نقول إنه يكتب كما تتكلّم طبقته، وفي ذلك يتشابه مع لوثيو مانسيًا (وليس في ذلك فحسب).

إن أمّه موجودة في مركز هذا الاستخدام اللغوي. ويُعلن ذلك في

*) يشير إلى لوثيو نوربيرتو مانسيًا (بوينوس آيرس 1792- 1871)، وهو عسكري وسياسي أرجنتيني شهير، كان له دور بارز في حرب الاستقلال. أمّا بيكتوريا أوكامبو (بوينوس آيرس -1890 1979) t، كانت مفكّرة وكاتبة ومترجمة أرجنتينية، يرى بورخس أنها "المرأة الأكثر أرجنتينية". (م).

**) يشير إلى هيكتور مورِنا وإدواردو مايِّا، وكلاهما من الأدباء الأرجنتينيَّيْن اللامعين (م).

رسالتها الأخيرة، المكتوبة عندما كان التشي قد خرج من كوبا، ولا أحد يعرف مكانه. وأمام الروايات الرسمية التي كانت تقول إنه راح لمدّة شهر ليقطع القصب، تكتب له ثيليا دي لا سِرنا، المريضة مرضًا خطيرًا، وعلى وشك الموت، وفي كتابتها يتّضح التناقض بين اللغة العائلية واللغة الشّفّافة. بالكتابة المباشرة، الأخلاق الضمنية في استخدام اللغة، تواجه الانسياق والنفاق في اللغة السياسية، التي تغطّي كل ما تقوله. الأمّ تشير إلى "هذه النبرة الساخرة التي نستخدمها بخفّة على ضفاف نهر بلاتا"، وتشكو من الأسلوب البيروقراطي. "لن أستخدم لغة دبلوماسية. سأذهب إلى لبّ الموضوع". الأمّ تدعوه إلى استخدام لغة دائمًا ما استخدمها التشي، ليحكي لها ما يحدث.

وكسياسي، يستخدم جيفارا هذه اللغة المباشرة، الجافّة، الساخرة نفسها، وعلى عكس فيديل كاسترو، عبارته خالية من أي بلاغة أو رنانة. عبارات قصيرة، مدخل شخصي للخطبة، استئناف للسرد وللتجربة المعيشة كشكل من أشكال البرهنة، حميمية في الاستخدام العام للغة. لذلك، فـ جيفارا، الذي لم يكن خطيبًا عظيمًا بالمعنى الكلاسيكي، أكثر ارتباطًا بالرسالة، بالسرد الشخصي، بالتواصل بين فردَيْن (بـ "بيننا"، مثل مانسيّا) بالحوار بين الأصدقاء، بالأشكال الشخصية في اللغة. وكخطيب سياسي، يبدو ككاتب يوميّات. ليس علينا إلا تحليل بداية خطبه العامّة، طريقته في الدخول بثقة.

إن نوع العلاقة مع اللغة ومع المال، طريقة مَلبسه، وهي علامات شخصية، وفي الوقت نفسه تعبّر عن زمنه، لهي السياق الأولى لتناول جيفارا، وللتفكير فيه كـ إرنيستو جيفارا دي لا سِرنا الذي تحوّل إلى التشي

جيفارا، أو بمعنى أدقّ لفهم أي طُرُق، سار فيها، ليُلاقي السياسة وأي نوع من السياسة وجده. يمارس جيفارا نوعًا من الداندية في تجربته، وفي رحلته هذه، كما سنرى حالًا، سيعثر على السياسة.

التّحوّل

ثمّة تحوّلات عديدة في حياة جيفارا، وهذه الانقطاعات الخشنة إحدى سمات شخصيّته. إنه يتمتّع بعدّة حيوات ("من الحيوات السبع يتبقّى لي اثنتان"، يقول) تسير كلها بالتوازي: حياة الرّحّالة، الكاتب، الطبيب، المغامر، الشاهد، الناقد الاجتماعي. وكلها تنصهر بتكاثف، وتصبّ، في النهاية، في تجربته كمحارب، كمحارب عصابات، ك كوندوتيرّي condotierre(*)، كما كان يحبّ أن يسمّي نفسه. تاريخ هذه التّحوّلات نجدها في أوّل نقطة في منعطف رحلته عام 1952، عندما يتّجه صوب بوليفيا، وتبدأ السياسة الأميركولاتينية تدخل في تجربة السفر. هدف هذه الرحلة كان التجربة نفسها، الخروج من عالم مغلق ومحصور في الكُتُب إلى الحياة، ليعثر على الأساس الذي يشرّع ما يُكتَب. لكنْ، في حالة جيفارا، ساقه الطريق إلى أمريكا اللاتينية صوب السياسة. هناك يكتشف العالم السياسي، أو يكتسب نظرة ما حول العالم السياسي. وينتقل من بوليفيا إلى جواتيمالا، وفي النهاية يرحل إلى المكسيك، وفي أثناء عملية تسييسه، كان عوده يشتدّ مع مرور الوقت. في البداية، يمرّ بالتسييس الخارجي، حيث يقوم بدور المراقب الذي يسجّل وقائع وحقائق متعدّدة.

---

*) قائد لفرقة محاربة أو فرقة مرتزقة (م).

إحدى مزايا هذا النوع من السفر، بعيدًا عن المال وعن السياحة، تكمن في التعايش مع الفقر. كان سارتر يقول ذلك بدقّة: اللون المحليّ، ما نسمّيه باللون المحليّ، هو الفقر وحياة الطبقات الشعبية. بذلك يكون السفر أيضًا جولة في صور اجتماعية محدّدة: الصعلوك، المطرود من الطبقات، والمهمّش، المرضى والمجذومون، البحّارة البوليفيون، المزارعون الجواتيماليون، والهنود المكسيكان، إنهم محطّات في طريقه.

وتدوينات اليوميّات ترافق هذا الاكتشاف ذا الاختلاف الصافي، اكتشاف المهمّش الذي هو ضحية اجتماعية. والآخر، صورة هذه الرحلة الصافية، هو في البداية الآخر كمريض وكضحية. هذا هو الاكتشاف الأوّل. ليس صورة الهامشي المتعمّد، إنما الضحية المقيّدة والمستغلّة، وفي مرضها يعبّر عن الظلم والجريمة. إن التّوتّر بين المهمّش والمريض ينتهي بتشييد صورة الضحية الاجتماعية التي يجب إنقاذها. والطبيب هو مَنْ يفكّ شفرة المعنى الذي يراه: "إن مصنع التعدين الهائل مشيّد فوق عشرة آلاف جثّة، تحتويها المدافن بالإضافة لآلاف الموتى الذين كانوا ضحايا للربو وأمراض أخرى مضافة"، يكتب ذلك في أيّار 1952 لـ تيتا إنفانتي، زميلته في كلّيّة الطّبّ ببوينوس آيرس، والتي كانت عضوة في الحزب الشيوعي الأرجنتيني.

الرحلة هنا تغدو تجربة طبيب - اجتماعي يؤكّد ما قد قرأه، أو بمعنى أدق، يطالب بتغيير في تدوين قراءاته، ليفكّ شفرة مغزى هذه الأعراض.

إذنْ، هو في الرحلة الخطأ، الرحلة التي لا قبلة لها، والتي يخرج منها للطريق، ليبحث عن التجربة الصافية، ويعثر على الواقع الاجتماعي، لكنه، في الوقت نفسه، بصحبة قراءاته، التي هي سبيل موازٍ، يطلّ على

الطريق الأوّل. والماركسية تغدو طريقًا. واحدة من مرجعياته الماركسية تظهر، في رسالته نفسها إلى تيتا إنفانتي، كسخرية أمام استحالة شرح وضعه المتردّد، ذهاباته وإياباته. وبعد أن يحكي لها كيف كان حاله وصولاً إلى ميرامار، بالشاطئ الأرجنتيني، عندما خرج متّجهًا إلى بوليفيا، يكتب: "لاحظي كيف بدا جليًا هذا الحدث المتناقض بأن أذهب إلى الشمال عبر الجنوب، على ضوء المادّيّة التاريخية".

لقد قرأ جيفارا الماركسية، وفي دفاتره عام 1945 يسجّل هذه القراءات (في العام نفسه، تظهر تدويناته حول *البيان الشيوعي*). لكن قراءة الماركسية لا تصنع من الفرد محارب عصابات. لا تزال أمامه خطوة، نقطة في منعطف، لتسمح لهذا الشّابّ - الذي يبدو أن مصيره سيكون الحزب الشيوعي، وأن يكون طبيبًا للحزب، ربّما - ليتحوّل إلى نوع من النموذج العالميْ للثوري الصافي. وهذه الخطوة، يبدو لي ذلك، تُشيد باتّحاد هذه القراءات، وبهذه التجربة التي يمكن أن نسمّيها طافية. الذهاب للجنوب عندما تحاول الذهاب للشمال. وبشكل أساسي، دفعة الرّحّالة، والمغامر، وفوق كل شيء، الوضع الذي خلّفه وراءه على الحدود والأرض القومية. يُعدّ جيفار طريد الوطن بإرادته، رجلاً بلا أرض، رحّالة متجوّلًا تمّ تسييسه بدون وظيفة. إنه يميل لتكوين شكل لا قومي في السّياسة، صوب شكل بلا أرض. في ذلك نجده أيضًا نقيضًا لغرامشي، مفكّر القومية - الشعبية، مفكّر التقاليد المحلّيّة، وتحويل علاقات القوى لمحلّيّة كشرط للسياسة.

وهذا الاختلاف سِمَة تُعرّف سياسة جيفارا: من دون حدود، من دون أرض قومية، في كوبا، أنجولا، بوليفيا. وكذلك تطلّعه السّرّيّ، الذي

استمرّ لوقت طويل جدًّا، وبأفق شبه مستحيل، يوتوبي (مثالي): العثور على مكانه الخاصّ، العودة إلى الأرجنتين كمحارب عصابات من الشمال، من بوليفيا، بصفّ من الرفقاء، وليكرّر هناك غزو كاسترو لكوبا، لكنه غزو على نطاق أوسع، ومن دون أن يضع في اعتباره الشروط السياسية، وأن يُخضِع الجميع، وحصريًا، لقوّاته ذاتها، لتشكيل مجموعته، وليس للعلاقات المحدّدة، ولا لتحليل موقف العدوّ. إن حلم المحارب الذي يعود هو شكل تفكيره الخاصّ في العودة إلى الوطن، "للموت بقدمٍ في الأرجنتين"، بحسب ما يقول لـ أوليسيس إستريّا، أحد رجاله الثقات. الجميع يتحدّث عن هذا الحلم، ليفسّر قراره بقيادة مجموعته المحاربة إلى بوليفيا، والإقامة في بلد غريب، ليشيد منطقة متحرّرة، مؤخّرة عسكرية يدخل من خلالها، في النهاية، لأرضه ذاتها.

يعرّف جيفارا السياسة بطريقة مبتكرة وشخصية على الإطلاق (بعيدًا عن عواقبها): ما من مكان محدّد، ما من أرض، السير فحسب، الحركة المستمرّة للفرقة المحاربة. أي وضع يمكن أن يكون كارثيًا؛ ما يهمّ هو القرار، وليست الشروط الواقعية.

ويبدو ذلك مرتبطًا بالطريقة التي وجد بها السياسة أو، فلنقل بدقّة، دخوله ذاته في السياسة. لذلك، فرسائل الأيّام السابقة على تعرّفه بـ فيديل كاسترو، وانضمامه لحملة جرانما هامّة جدًّا. رسائل إلى أمّه، إلى تيتا إنفانتي، إلى أبيه، كلها تُبرهن أن مشروعه في تلك اللحظة، قبل قليل من لقائه بكاسترو في تمّوز عام 1955، كان لا يزال مفتوحًا. كان متاحًا، يبدأ في التفكير أنه يجب أن يرحل في النهاية إلى أوروبا، ليعرف فرنسا، ثمّ إلى الهند (كما يقول في رسالة من آذار 1955 إلى

أبيه). يتخيّل أحيانًا أن ينتقل من المكسيك صوب الشمال، أن يصل إلى الولايات المتّحدة، إلى ألاسكا. كان جيفارا يتمتّع، كالعادة، بالارتجال والجاهزية، وببعض العشوائية في قراراته. "أخبروني بأنهم سيدفعون لي قبلها بعشرة أيّام [يشير إلى أموال كان يجب أن يتلقّاها في المكسيك مقابل عمله كصحفي خلال الألعاب الأوليمبية]، وعلى الفور رحتُ لأبحث عن مركب يخرج صوب إسبانيا [...] لديّ خطة بالفعل للبقاء هنا حتّى الأوّل من أيلول لأصطاد مركبًا متّجهًا لأي مكان"، يكتب ذلك في رسالة إلى أمّه بتاريخ 17 حزيران 1955، قبل شهر من التّعرّف على فيديل كاسترو. وينهي الجواب قائلًا: "يجب أن تسافري إلى باريس، وهناك نجتمع".

تتجلّى السياسة كأثر للبحث عن التجربة، لمحاولة الهروب من عالم موصَد. ما يعنيه أوّلًا هو محاولة القطيعة مع نوع معيّن من الطقس الاجتماعي، مع التجربة النمطية، والهروب، كما يقول جيفارا، من كل ما يثير الاستياء: "سأكون منافقًا، بالإضافة، لو فرضتُ نفسي كنموذج، إذ لم أفعل إلا الهروب من كل ما يضايقني"، يكتب إلى تيتا إنفانتي في 29 تشرين الثاني 1954. هكذا، تتجلّى السياسة كنتيجة لهذه العملية: ثمّة توتّر بين عالم يعطي شعورًا بأنه مغلَق والسياسة كمكان حادّ وخطوة نحو واقع آخر.

يمضي جيفارا مكتشفًا السياسة في مرحلة عملية إغلاق التجربة. السياسة نتيجة لمحاولة اكتشاف تجربة، يُخرجها من مكانه الأصلي، من عالمه العائلي، من حياة طالب يساري في بوينوس آيرس، بل ومن حياة شابّ طبيب، يطمح أن يكون كاتبًا، ويتردّد.

لرحلته هذه خطوط سير متوازية، وشبكات متعدّدة. إنها مسلسلات، خرائط تركب فوق بعضها، ولا شيء واضح جدًّا. ثمّة رحلة أدبية، ثمّة رحلة سياسية، وثمّة رحلة يقوم بها الطبيب. وهناك السياسة، وليس الأدب، ما تجمع شتات هذه العوالم المتوازية في النهاية. لكنْ، ليحدث ذلك، كان ضروريًا اللقاء مع بلاغة فيديل كاسترو.

في تجواله، أعاد جيفارا صياغة العلاقات بين الأدب والسياسة. إنها محاولة للهروب من مكان معيّن، تمّ تنميطه عن المفهوم من كلمة مثقّف، عن ما يدفع للسياسة والحدث. تبدو السياسة كنقطة هروب، كمكان قطيعة وتحوّلات.

ذلك كله يمثّل جزءًا من التقليد الأدبي: كيف تخرج من المكتبة؟ كيف تقضي حياتكَ؟ كيف تدخل في حدث؟ كيف تذهب إلى التجربة؟ كيف تخرج من عالم الكُتُب؟ كيف تقطع مع القراءة في أماكن الحبس؟ والسياسة تبدو أحيانًا مثل المكان الجاهز لتحقيق هذه الإمكانية. وأعراض دالمان لم تعد الحدث مثل لقاء الآخر، المتوحّش، إنما الحدث كلقاء مع الرفيق، مع الضحية الاجتماعية، مع المعوزين.

وحكاية هذا الانتقال، في حالة جيفارا، تكمن في تجربته كطبيب. هذه هي الصورة التي تركّب العلاقة مع ما هو اجتماعي، نيّة تقديم المساعدة لمَنْ يعاني، التكفّل بهم، نجدتهم. وبالفعل، فالرحلة مشروطة بزيارة مستشفيات الجذام. يسجّل جيفارا الصور والمشاهد اللافتة: "كان ذلك في الواقع واحدًا من المشاهدات الأهمّ التي عشناها حتّى الآن:

عازف أكورديون مبتورة أصابع يده اليمنى، ويضع محلّها عصيًا صغيرة مربوطة باليد، والمطرب أعمى، وأغلبهم يتمتع بصور حيوانات خرافية ناتجة عن المرض بأشكاله الموتّرة، صور شائعة جدًّا في هذه المناطق، يُضاف إليها أضواء أعمدة النور والكشّافات حول النهر". في هذه الرسالة الموجّهة إلى أمّه، والتي كتبها من بوجوتا في تمّوز 1952، نجد التّعرّف على صور متطرّفة، على بقايا المجتمع، على الضحية الاجتماعي.

بالطبع، لم يكن جيفارا طبيبًا من الفلسفة الوضعية، ولا هو من النموذج العلمي الذي يُبرز شرور المجتمع، ولا في ذلك مجاز كبير عن رؤية الطبقات المهيمنة للصراعات الاجتماعية التي يفكّرون فيها كأمراض، يجب اجتثاثها بناء على تشخيص محايد وغير مسيّس من جانب الأخصائي الذي يعرف الأعراض وعلاجها. إنه، على العكس، الطبيب كنموذج للالتزام والتّفهّم، الطبيب الذي يركض للنجدة، ويقدّم النجاة.

بهذا المعنى، ثمّة لحظتان مركزيّتان في تجربة جيفارا، واحدة في بداية حياته السياسية، والآخرى في نهايتها. الأولى، في تجربته الأولى كمناضل في كوبا. في *أزقّة الحرب الثورية*، حين يروي جيفارا تعميده بالنار في أليجريا دل بيو عند نزوله من مركب جرانما، يتّهم خائنًا بهجوم الجيش الذي كان على وشك أن يقضي على حياته: "لم يكن حرّاس باتيستا يحتاجون إلى التّقصّي غير المباشر، إذ كان مرشدنا، بحسب ما عرفنا بعد ذلك بسنوات، هو المتورّط الرئيس في خيانتنا، هو مَنْ قادهم حتّى أماكننا". هذه هي تجربة النضال الأولى في كوبا وشيء شبيه حدث في النهاية، وفي تدوينته الأخيرة في *يوميّات بوليفيا*، حين

يسجّل لقاءه المفاجئ مع فلاحة عجوز "ترعى غنمها"، يضطرّون لرشوتها حتّى لا تشي بهم: "في الساعة 17:30، راح إنتي وآنيبال وبابليتو إلى بيت العجوز التي لديها ابنة قعيدة ونصف قزمة؛ منحوها خمسين بيزو مقابل ألّا تتكلم بكلمة واحدة، لكن الآمال كانت قليلة في أن تتحقّق، رغم وعودها".

إن التصنيف الأساسي للسياسة عند كارل شميت (وكذلك عند ماو تسي تونج)، في التمييز بين الأصدقاء والأعداء، يتبخّر عند جيفارا: العدوّ محدّد ومعروف. أمّا تصنيف الصديق، فهو أكثر سيولة، وهنا يمكن تطبيق السياسة. الضمان الوحيد لبقاء تصنيف الصديق هو التضحية المطلقة والموت. لأن تجربة العزلة هذه، والصرامة والمراقبة والتضحية، للمفارقة، تكون نتيجتها، بحسب جيفارا، بناء وعي جديد. الأفضل هو الأكثر إخلاصًا، والأكثر تضحيةً. والتشي يطرح علاقة، لم تُجرّب قطّ، بين الزهد والوعي السياسي: التضحية والإصرار لا يضمنان الكفاءة، فيما المراقبة لا يجب خلطها بالسياسة؛ ولو اختلطت، ننتقل إلى ممارسة السيطرة. الفرقة القتالية تعمل مثل دولة مصغّرة تعيش في حالة طوارئ.

بشكل أساسي، يُعدّ ذلك نظامًا لتشكيل أفراد سياسيّين قادرين على إعادة إنتاج هذه البنية. لأن العكس، الرّدّ السريع على الخيانة – بوضوح - هو البطولية المطلقة. والضمان الوحيد لعدم وقوع خيانة هو الإخلاص التّامّ والموت. يقول بريخت، فقراء القرى يحتاجون إلى أبطال. وهنا، في هذا المجتمع المصغّر الذي هو الفرقة القتالية، ثمّة إنتاج أوتوماتيكي للفرد، ليكون بطلاً، في بناء مباشر، ومن دون المرور بخطوات سابقة.

في كل مواجهة، يشكّل جيفارا كتيبة من الطليعة، كتيبة انتحارية تواجه الفرقة التي تبدأ الاحتكاك في المناوشات الأولى. عن هذه الممارسة يكتب جيفارا في يوميّات فترة سيرّا مايسترا: **"هذا نموذج للأخلاق الثورية، لأن لا أحد يأتي هنا إلا المتطوّعون المختارون. مع ذلك، كلّما مات رجل، وهذا يحدث في كل معركة، وعند تعيين المتطلّع الجديد، كان المستبعدون يؤدّون مشاهد ألم تصل إلى حدّ البكاء. كان لافتًا أن أرى المحاربين النبلاء والناضجين يستعرضون شبابهم باستياء باكٍ، فقط لأنهم لم ينالوا شرف الوجود في صفّ القتال الأوّل وصفّ الموت"**. قد يمكن أن نقول إن هنا ثمّة مبالغة في تمثيل الإخلاص، ثمّة استعراض مناقض لـ "وجه الخنزير" المتهيّب.

إن التجربة التي يخوضها جيفارا في كوبا ستخدمه كنموذج لتعريف تجربة حرب العصابات، أين كانت هذه الحرب؟ بمعنى ما، يمكن أن نقول إن انتصار الثورة الكوبية كانت حدثًا فريدًا على الإطلاق، نتج في ظروف استثنائية. ومن هذه الثورة أمكن استخلاص افتراضية سياسية عامّة، تُطبّق في أي موقف، وعليها تُشكّل نماذج بناء الذاتية ونماذج أخلاقية جديدة.

بمجرّد انتهاء التجربة في كوبا، يعرّف خصائص المحارب، فكرة الفرقة الصغيرة التي تعمل بعيدًا عن المجتمع، والتي هي قادرة على مواجهة أي موقف. فرقة من النخبة يبدو أنها تعيش في المستقبل.

ثمّة مجاز لافت يصاحب هذا النوع من البناء السياسي: مجاز التضحية المسيحي. جيفارا نفسه يقول في الصفحة الأولى من حرب حروب *العصابات*: "يضطرّ المحارب كعنصر واعٍ للطليعة الشعبية أن

يتمتّع بسلوك أخلاقي، يُصدّق عليه ككاهن حقيقي للإصلاح الذي يطمح إليه. فيجب أن يضاف إلى التّقشّف الإجباري، بسبب ظروف الحرب الصعبة تقشّفًا يتولّد من التّخلّي الذاتي الصارم الذي يمنع أي تبذير، أي هفوة خطأ، في حالة سمحت الظروف بذلك". المحارب "يجب أن يكون ورعًا".

في النهاية، النموذج الأخلاق الذي كان يبحث عنه هو الأخلاق المسيحية البدائية نفسها. ثمّة عناصر تتّضح ربّما تتيح لنا بأن نفكّر أي نوع من المفهوم السياسي يكمن ضمنيًا في فكرة الفرقة الصغيرة القادرة على إنتاج ثورة في ظروف معاكسة على الإطلاق.

من المستحيل، على سبيل المثال، تخيُّل ظروف موضوعية أسوأ من التي صادفها عندما توجّه إلى الكونغو: لا يعرف اللغة، والناس الذين يعمل معهم لهم معتقدات وأفكار، لم يفهمها جيفارا أبدًا، عن كيف يجب أن تكون محاربًا.

الشيء نفسه يحدث في بوليفيا، رغم أن الوضع السياسي هناك كان معروفًا بالنسبة إليه. غير أنه بمجرّد وصوله، الأمور كلها تتعقّد، ويجد نفسه منعزلًا، من دون اتّصالات، ويبدأ يتخيّل أنهم سيتحوّلون لنوع من الفرقة التي تبقى على وجه الحياة حتّى تحصّن نفسها بنفسها، نوع من مدرسة لوحات، مكرّسة لخلق أفراد جدد لمحوهم تقريبًا. "من الألف تبقى مئة، من المئة عشرة، من العشرة ثلاثة"، يقول في عبارة مبهرة تعكس الحساب الكارثي الذي يحكم الفرقة.

بالطبع، لم يقترح جيفارا شيئًا، لم يكن يفعله بنفسه. إنه ليس

بيروقراطيًا، لا يأمر الآخرين بفعل شيء، لم يكن هو يفعله. هذا فارق جوهري، فارق جعله على ما هو عليه. مَن يدفع حياته إخلاصًا لأفكاره. إنه شبيه بتجربة الأناركيّيْن في القرن التاسع عشر، حين يحاولون إعادة إنتاج مجتمع المستقبل بخبرتهم الشخصية. يعيشون بتواضع، يقتسمون ما يمتلكون، يؤثرون على أنفسهم، يضعون تعريفًا جديدًا للعلاقة مع الجسد، وأخلاقية جنسية جديدة، نوع من التغذية. يقترحون كمثال شكلًا جديدًا للحياة.

هو إذنْ موقف راديكالي بالمعاني كلها. ولو عدنا إلى فكرة التجربة عند بنيامين في "الراوي"، يمكن أن نقول إن جيفارا هو التجربة نفسها، وفي الوقت نفسه عزلة التجربة التي لا يمكن نقلها. هو مَنْ يحرق حياته في لهب التجربة، ويجعل من السياسة والحرب مركزًا لهذا البناء. وما يطرحه كنموذج، ما ينقله كتجربة، هو حياته ذاتها.

بالتوازي، يثابر في جيفارا ما سمّيتُه بـ صورة القارئ. المنعزل، الجالس في وسط سير التاريخ، المضادّ للسياسي. القارئ الذي يثابر، برصانة، ليفكّ شفرات العلامات. مَنْ يشيد المعنى في الانعزال والوحدة. خارج أي سياق، في وسط أي موقف، بقوّة قراره ذاته. إنه رجل عنيد، مُربٍّ لنفسه وللجميع، ولا يفقد أبدًا اقتناعه المطلق بالحقيقة التي فكّ شفرتها. إنه الصورة القصوى للمثقّف كممثّل صرف لبناء المعنى (أو بطريقة ما يشيد المعنى، في كل حال).

وفي نهاية جيفارا، تجتمع الصورتان مرّة أخرى، لأنهما مجتمعتان منذ البداية. ثمّة مشهد يوظّف تقريبًا كأليجورية: قبل أن يعدموه بالرصاص، يقضي جيفارا الليلة السابقة في مدرسة لا إجيريا. الوحيدة التي تتعامل

معه بعطف هي مُدرّسة المكان، خوليا كورتيس، التي تحمل له طبق طبيخ، طبخته أمّها. حين دخلت، كان التشي راقدًا، مجروحًا، على أرض القاعة. حينئذ - وهذا آخر ما يقوله جيفارا، كلماته الأخيرة -، يشير جيفارا للمدرّسة إلى عبارة مكتوبة على السّبّورة، ويقول لها إنها مكتوبة خطأ، إن فيها خطأ. جيفارا، في تأكيده على الكمال، يقول لها: "ينقصها شرطة فوق حرف". إنه يوجّه تصحيحه الصغير للمدرّسة. التربية للأبد، حتّى في لحظته الأخيرة.

العبارة (المكتوبة على سبّورة مدرسة لا إجيرا) كانت "أنا أعرف القراءة" yo sé leer. هذه كانت العبارة، هذه كانت آخر ما يسجّله في نهاية حياته، عبارة ترتبط بالقراءة، كأنها وحي، كأنها تبلور شبه تامّ.

ثمّ مات بكرامة، مثل شخصية قصّة لندن. أو بالأدقّ، مات بكرامة، مثل شخصية في رواية تعليمية ضائعة في التاريخ.

5. كشّاف أنّا كارنينا

رواية إنجليزية

أودّ أن أتذكّر الآن مشهدًا آخر للقراءة، لافتًا في معانٍ كثيرة، وكاملاً في عابريّته، مشهدًا يظهر فيه نوع مختلف من القارئ. المشهد من رواية *أنّا كارنينا*، لـ تولستوي، في الفصل 29 من الجزء الأوّل، وفيه تظهر أنّا وهي تقرأ رواية إنجليزية في قطار. يبدو لي أن هناك حبكة أخرى: علاقة هذه القراءة بتركيب المغزى، بالمؤثّرات، بالتقاليد، وبتطوّر الرواية. نحن في خطّ تاريخي، يريد للمرأة أن تكون بطلة الاستهلاك السردي. إن "لا إتيرنا"(*)، في رواية ماثيدونيو، هي القارئة النموذجية للرواية. كذلك مدام بوفاري، بالطبع، وحتّى مولي بلووم التي، كما سنرى، تستيقظ بكتاب على سريرها. تلك النسوة يحقّقنَ صورة القارئ الحديث (والرواية تعطي اسمًا لصورة مجهولة لنساء يقرأنَ).

ثمّة رواية يقرأ فيها شخص رواية: هذه التفاصيل كانت تروق لـ بورخس. لكنْ، من الأفضل أن نقول: ثمّة رواية تقرأ فيها امرأة رواية إنجليزية. يمكن أن نقول حتّى إن امرأة تقرأ رواية كتبتها امرأة، ربّما جاين أوستن، رغم أن البعض اقترح أن تكون رواية لـ أنتوني ترولوب.

---

*) يشير إلى رواية "متحف رواية لا إتيرنا" للكاتب الأرجنتيني ماثيدونيو فرنانديث (-1874 1952)، وهي واحدة من أكثر الروايات تجريبية في الرواية الأرجنتينية، ظلّ يكتبها المؤلّف لمدّة 25 عامًا، ونُشرت بعد وفاته بـ 15 عامًا.

وتقرؤها في قطار، في مكان الحداثة بامتياز في القرن التاسع عشر (الرواية نُشرت في 1877). وتولستوي يشعر اتّجاه القطارات بالانبهار نفسه الذي يشعر به سارمينتو ورجال ذاك القرن (ولنتذكّر بدايةَ *الأبله* لـ ديستويفسكي، ولنتذكّر حلّ العقدة في *الدم* لـ إوخينيو كامباثيرس).

القطار مكان أسطوري: إنه التّطوّر، الصناعة، الماكينة؛ يفتح بابًا على السرعة، على المسافات والجغرافيا (وبمعنى ما يتعارض، خاصّة في *آنا كارنينا*، مع العالم العائلي، مع المشاعر، مع الحميمية). إنها ليست قراءة في القصر، ولا في المدينة، إنما في الرحلة. لكنها ليست كذلك القراءة في كاريتّا، حيث يشير ستيرن إلى قفزاتها وانتفاضاتها، ليشرح تغيّرات الإيقاع في روايته.

لـ بنيامين نصّ شديد الذكاء حول القراءة في القطارات، حول حركة الرحلة المزدوجة التي تفترضها القراءة في داخل رحلة أخرى. "ماذا تمنح الرحلة للقارئ؟"، يتساءل. "في أي ظرف آخر يتوغّل في القراءة، ويمكن أن يشعر بوجوده ممتزجًا بعمق مع وجود البطل؟ أليس جسده مغزلًا يعبر منه، بلا كلل، وعلى إيقاع العجلات، النسيج، مصير بطله؟ لم تكن ثمّة قراءة في العربة، ولا في السّيّارة. قراءة الرحلة ترتبط بالسفر في قطار كما ترتبط بالبقاء ذاته في محطّات القطارات.

في المشهد الذي نتحدّث عنه، تعود آنّا إلى بيتها، تتّجه من موسكو إلى سان بطرسبرج. لقد تعرّفتْ على فرونسكي، الذي سيغدو عشيقها، ومَنْ سيقودها إلى الكارثة، وستكون هذه الرحلة قاطعة، لأنه أيضًا في القطار (رغم أنها لا تزال تجهل ذلك). آنّا رأته للمرّة الأولى قبل أيّام عند وصولها لمحطّة موسكو، في اللحظة نفسها التي كان شخص ينتحر بإلقاء

نفسه على القضبان. وبعد شهور، بالقرب من نهاية الكتاب، ستنهي هي حياتها بالطريقة نفسها.

في هذا الإطار شبه النبوئي، حيث كل شيء معلّق، ويتركز في العقدة، تشرع آنّا في قراءة رواية إنجليزية. وهناك نجد أنفسنا أمام وصف سِخْرِيّ لظروف القراءة عند طبقة معيّنة في القرن التاسع عشر.

"كانت لا تزال تشعر بالقلق نفسه الذي حاصرها طوال اليوم، لكنها بمتعة ما بدأت تستريح في الرحلة. فتحت بيَدَيْها الصغيرتَيْن والرقيقَتَيْن حقيبة حمراء، وأخرجت وسادة، وضعتها على ركبَتَيْها، وغطّت ساقَيْها ببطّانيّة، واسترخت براحة. ثمّ طلبت من أنيوسكا كشّافًا، وضعته على ذراع الكرسي، وأخرجت من حقيبة يدها بوك مارك، ورواية إنجليزية".

كل شيء في هذا الوصف، بالتفاصيل التي تشيّد المشهد للقراءة: الشعور بالدفء والراحة، الكشّاف - لحظة تبدو لي مذهلة: أن يكون لديها نورها الخاصّ -، الخادمة تعتني بها، والعلاقات الاجتماعية تدفّق ضمنيًا في المشهد، وبالطبع، الاستعداد السابق على القراءة، الذي فُقد، من فتح الكُتُب، والفصل بين الصفحات ببوك مارك. في "الألف"، تهدي الشخصية المسمّاة بورخس إلى بياتريث بيتيربو دوريًا كُتُبًا، لا تفتحها أبدًا. ويقول بورخس: "فأخذتُ حذري، وأصبحتُ أهاديها بكُتُب مفتوحة". لكن بياتريث بيتيربو ليست آنّا، إنها تقاوم القراءة (على أي حال، هي لا تقرأ إلا الخطابات الفاحشة).

وتستمرّ القصّة: "لا تستطيع آنّا القراءة في البداية، تشعر باستياء من ذهاب الناس ومجيئهم". وأكثر من مرّة نواجه مشاهد تتقطّع فيها

القراءة لأسباب خارجية. إنها فكرة الشرود، ومحاولة تجنّبها من جانب مَنْ يقرأ، ليركّز في الهروب الأساسي المفترَض تحقيقه فيما هو روائي وسردي، وما يتطلّبه من قطيعة وانفصال عن الواقع. (كتاب كالفينو *لو أن مسافرًا في ليلة شتوية*، رواية عن قارئة رواية، لكنها، في الحقيقة، نصّ حول القراءة المتقطّعة).

لقد تذكّرنا من قبل مشهدًا من "الجنوب"، قصّة بورخس، حيث يقرأ دالمان، أو يحاول أن يقرأ، في قطار يعبر سهلاً بضواحي بوينوس آيرس، وشاردًا أمام الواقع، يكفّ عن القراءة. إنه التّوتّر بين القراءة والتّقطّع، وخاصّة بين قراءة روايات والتّقطّع. (لقد شيد ماثيدونيو انطلاقًا من هنا شخصية مفهومية لقارئ متقطّع).

المؤكّد أن آنّا تستطيع في النهاية أن تركّز:

"بدأتْ آنّا في القراءة، وفهمت ما كانت تقرؤه. كانت الخادمة نائمة بالفعل، فيما كانت آنّا تقرأ، لكن القراءة لا تروق لها، لقد ضجرت من متابعة ظلال حياة أشخاص آخرين، وكان لديها رغبة كبيرة في أن تعيش هي بنفسها. حين كانت تقرأ أن بطلة الرواية تعتني بمريض، كان ينتابها رغبة في أن تسير بخطوات صامتة في غرفة مريض. لو أن ليدي ميلينج ركضت وراء الكلاب، مستفزّةً زوجة ابنها، ومدهشةً الجميع بشجاعتها، كانت آنّا تتمنّى أن تفعل الشيء نفسه".

في المقام الأوّل، يجب أن نقول إن الروايات، بشكل عامّ، هي مكان صراع القراءة والواقع، حيث القراءة، الشغوفة والمستمرّة، تغدو بالفعل مُنتَقَدَة لمبالغاتها ومخاطرها غير واقعية. الروايات تنتقد بإفراط مَنْ يقرأ

روايات (ولا يكفي ذلك أن يكون محاكاة ساخرة parodia). فلنفكّر في دون كيخوتيه، لكنْ، أيضًا في إيما بوفاري: "لقد اتّخذ قرارًا، إذنْ، بأن يمنع إيما من قراءة الروايات".

في المقام الثاني، مَنْ يقرأ تترك القراءة علامة فيه، يشعر بأن حياته لا معنى لها عندما يقارنها بحياة الأبطال الروائيّينْ، ويريد أن يتمتّع بالكثافة نفسها التي يجدها في الفيكشن. قراءة الرواية مرآة لما يجب أن تكون عليه الحياة؛ إنه عَرَض مدام بوفاري. وأنّا كارنينا تقرأ سلسلة من الأحداث، وتريد أن تعيشها. وفي هذه القراءة المتطرّفة نجد الخطوة تجاه البوفارية: الرغبة في أن تكون آخر، الرغبة في أن تكون أحد أبطال الروايات.

تُشيّد رواية تولستوي صورة لما يمكن أن نسمّيه قارئة الرواية التي تفكّ شفرة حياتها من خلال الروايات الخيالية، التي ترى نموذج تجربة واقعية مميّزًا. هكذا يتجلّى التّوتّر بين التجربة الحياتية الخاصّة وتجربة القراءة العظيمة. وحينئذ تظهر البوفارية: الحلم بحياة الرواية كطموح لما نفتقده في الحياة. إنها تنتقل من القراءة إلى الواقع أو تشعر بالواقع تحت شكل الرواية، بهذا النوع من الفلترة الذي تمنحه القراءة.

لقد أشار سارتر لذلك بدقّة:

"لماذا نقرأ روايات؟ ثمّة شيء مفتقد في حياة الإنسان الذي يقرأ، وهذا بالتحديد ما يبحث عنه في الكتاب. إن المغزى بوضوح هو المغزى في حياته، هذه الحياة التي بالنسبة إلى الجميع سيّئة البناء، سيّئة العيشة، مُستلَبَة، مَنهوبَة، مَخدوعَة، مُزيّفة، لكنْ، حول هذه الحياة، في الوقت ذاته، يعرف مَنْ يعيشها جيّدًا أن ثمّة شيئًا آخر".

والنساء هنّ مَنْ جسّدنَ هذا الاستياء (من وجهة نظر الرجال الذين كتبوا القصص). وفي الروايات، كان الخروج من هذا الاضطراب يتحقّق بشكل تقليدي عبر الخيانة الزوجية. وفي مواجهة الاستياء من حيواتهنّ، كانت النساء اللاتي يقرأنَ (أنّا كارنينا، مدام بوفاري، مولي بلوم) يعثرنَ على حياة أخرى ممكنة في الخيانة.

لو اضطررنا لصكّ صياغة، ساخرة، يمكن أن نقول إن النموذج الكامل للقارئ الذكر هو العزوبية، العازب على طريقة دوبين، بينما نموذج القارئة الكامل هو الخيانة الزوجية، على طريقة بوفاري.

بطريقة ما، تؤكّد "أنثنة" قارئ الروايات على المفاهيم المسبّقة والمسيطرة حول دور المرأة والدهاء النسائي. الروايات تظنّ نفسها صالحة للنساء، اللاتي تعدّهنّ مخلوقات ذوات قدرة ثقافية محدودة، تخيّليّة، تافهة وسنتمنتالية. الروايات، المرتبطة في الأصل بمملكة الخيال، كانت مناقضة للقراءة العملية والتعليمية.

بهذا المعنى، الجرائد تتعارض مع الروايات. كلّما أشارت إلى الأحداث العامّة، كانت محفوظة من أجل القارئ الذكر - كما نرى في قصص بو -، بينما الروايات، في معالجتها للحياة الحميمية، كانت جزءًا من المناخ الخاصّ الذي تأتي فيه المرأة في الصّفّ الثاني.

في *الأبله* لـ ديستوفيسكي، واحدة من أكثر صور المرأة تطرّفًا واستقلالية في الأدب، ناتاشا فيليبوفنا، الشغوفة والمتمرّدة، والتي تتنقّل من رجل إلى آخر، ينتهي بها المطاف صريعة الرعب والموت. حينئذ، يطلب الأمير ميشكين، الذي لم يستطع إنقاذها رغم عشقه لها وشفقته، أن يدخل غرفة الصبية.

"في النهاية، نهض، وأراد رؤية الغرف التي كانت غرف ناتاشا فيليبوفونا. كانتا غرفَتَين كبيرتَين، بإضاءة جيّدة، وأثاثات راقية، وكان إيجارهما غاليًا. وبحسب ما حكت الثلاث سيّدات، تأمّل الزائر محتوى الغرفَتَيْن واحدًا واحدًا كلَيْهما. كان ثمّة كتاب مفتوح فوق منضدة صغيرة، كان رواية فرنسية، مدام بوفاري. **عندما رآها، طوى الصفحة التي كانت الرواية مفتوحةً عليها، وطلب إذنًا، ليحملها معه، واحتفظ بها في جيبه، رغم أنهنّ لفتنَ انتباهه إلى أن الكتاب ملكًا لمكتبة عامّة".**

ثقافة كاملة يمكن تلخيصها في هذا المشهد. رؤية للثقافة النسائية يمكن أن نقول إنها مكثّفة في هذا الموقف. البوفارية أيضًا تسمح لنا بفكّ شفرة المصير السّرّيّ لـ ناتشا فيليبوفونا.

في القطار، تُكرِّر أنّا طقسها القديم عند الدخول لعالم اللاواقع والوهم عبر قراءة كتاب، لتعود بعد ذلك من هنا لتواجه الواقع. هذه الحركة هي الرواية نفسها، شكل النوع الأدبي، إن اتّبعنا الخطّ الذي فتحه لوكاش في كتابه *نظرية الرواية*. إن التجربة الشخصية هي تعزيز لحقيقة النّصّ. أنّا تقرأ لتفكّ لغز حقيقة مدفونة بداخلها. ولا تدرك إلا المغزى الممكن عن حياتها الحقيقية عندما تقرؤه في كتاب. إن التّوتّر بين الوهم والواقع، بين التجربة والشعور، يتجلّى في قراءة الروايات.

في *أنّا كارنينا* كل شيء يتحوّل إلى رواية؛ الحياة نفسها يمكن تلقّيها كرواية. حين تزور دوللي بيت أنّا الريفي، تجد "هذه الأبّهة الأوروبية التي لم تسمع عنها إلا في الروايات الإنجليزية، لكنها لم ترها قطّ في روسيا".

إن شدّة العاطفة لدى أنّا لها علاقة وثيقة بالكثافة الضمنية في

العالم الروائي. والكتاب هو استعارة هذه العلاقة. لذلك، فصورة القراءة تظهر في نهاية حياتها. بعد أن تتّخذ قرار هجر زوجها وابنها، بعد أن تعيش مع فرونسكي، وتظلّ متعلّقة به في مواجهة التقاليد المحيطة بها. ثمّ تنتحر آنّا (يعاقبها تولستوي على الحياة التي عاشتْها، بحسب تأويل آنّا أخماتوفا). وفي لحظة الموت ذاتها، يتوسّل الراوي مرّة أخرى صورة القراءة والمصباح. وحين تُلقي آنّا بنفسها تحت القطار، تندم للحظة على ما فعلتْه في التوّ، لكنه ندم بلا جدوى. "والمصباح، الذي على ضوئه قد قرأتْ كتابًا مترعًا بالقلق، بالخيانة، بالألم والشرور، لمع كما لم يلمع من قبل، وأضاء كل ما كان من قبل مظلمًا، خَفَتَ، ثمّ بدأ في الوهن، ثمّ انطفأ للأبد". لقد ماتت القارئة (بالطريقة نفسها التي ماتت بها مدام بوفاري).

يمكن أن نتوقّف، ربّما، عند هذه العلاقة بين الضوء والقراءة. وخاصّة عند الشيء الذي رأيناه يتجلّى عدّة مرّات، واكتسب في *آنّا كارنينا* أهمّيّة مركزية: المصباح، النور الشخصي، الكشّافfornake ، الشعلة. حكاية القراءة هي أيضًا حكاية النور. (كانت صديقة روسية، سارة هيرشمان، قد ساعدتْني في فكّ شفرات النصوص في اللغة الأصلية، كتبت لي بأسلوبها النابوكوفي الرشيق: "fornake بالروسية يقصد بها الكشّاف الصغير. تخيّل أنه في تلك الأزمنة كانت لمبة من الزجاج بشمعة أو فتيلة بداخلها، وتشتعل بالكيروسين أو الزيت").

ذلك كله سلسلة متّصلة بالضوء ومرتبطة بالقارئ والقراءة. في *مدام بوفاري*، "كان زجاج المصباح، المعلّق في حائط فوق رأس إيمّا، يضيء مشاهد العالم كلها تلك، حيث كانت تُستعرَض أمام عينَيْها

واحدة واحدة في صمت غرفة النوم". في رواية تولستوي، ثمّة ضوء طبيعي، شمعات، لمبات، ضوء غاز: شموع في بيت ليفين؛ كيتي بكشّاف؛ ضوء غاز في المسرح، "ضوء كهربائي في كل مكان". وفي موبي ديك، لـ ميلفيل، يتوهّج زيت الحوت من أجل الشموع: ملحمة الضوء لقراءة الروايات.

يهادينا لويس ممفورد بمعلومة رئيسة بخصوص حكاية إضاءة البيوت. في كتابه *المدينة في القصّة*، يحلّل البناء المتأخّر للنوافذ الزجاجية: "البيوت الأكثر بدائية كان لها فتحات صغيرة في النوافذ، بشبّاك زجاجيّ يحميها من تقلّبات الطقس؛ مع الوقت، اعتمدوا على نوافذ ثابتة من القماش المزيّت والورق، وبعد ذلك من الزجاج. في القرن الخامس عشر، الزجاج، الذي كان مرتفع الثمن حتّى ذلك الحين، ولم يكن يستخدم إلا في البنايات العامّة، بات أكثر شيوعًا، في البداية في الجزء العلوي من النافذة فحسب".

لم يكن ضوء كشّاف أنّا كارنينا إلا مجازًا عن ضوء القارئ، عن انعزال القارئ في الظلام. الواقع في جانب المصباح (رأينا ذلك عند تولستوي، وكذلك عند كافكا): المصباح، الضوء، النافذة، النافذة الصغيرة. غير الواقعي والفانتازي هنا، في المقابل، على جانب الكتاب: الحروف الصغيرة، العلامات المطبوعة وتأثيرها المسبّب للعمى.

كرسيّ من حرير أخضر

واحدة من أفضل قصص كورتاثر تبدأ هكذا: "كان قد بدأ في قراءة رواية قبلها بعدّة أيّام، وتركها لعمل طارئ [تقطع مرّة أخرى]، وعاد

ليفتحها في أثناء عودته في قطار إلى المزرعة [القراءة في القطار مرّة أخرى]، وكان ينجذب ببطء للحبكة، لرسم الشخصيات".

إنها، بالطبع، بداية "استمرار الحدائق"، قصّة قصيرة جدًّا، وغريبة لا تفعل إلا سرد مؤثّرات القراءة.

ستتذكّرون جميعًا كيف واصلت القصّة: الرجل يواصل القراءة، جالسًا مسترخيًا على كرسي بمسند من الحرير الأخضر، تحت ضوء النوافذ، وحبكة الرواية التي يقرؤها تغدو حبكة حياته ذاتها، لأن القارئ الذي بلا اسم يقرأ في الرواية قصّة عاشقَين، يقرّران قتل زوج المرأة [الخيانة الزوجية مرّة أخرى]. نهاية القصّة تصل عند غروب الشمس. وبحسب المتّفق عليه، يدخل العاشق البيت بخنجر في يده، ويجد رجلاً جالسًا، يقرأ رواية على كرسي، بمسند من الحرير الأخضر.

غير المتوقّع، المفاجأة، ينفجر ويعكّر الواقعي. القطيعة، كما رأينا في *آنا كارنينا*، تتجلّى معكوسة، معزولة ومتحوّلة إلى العقدة في قصّة كورتاثر.

كل شيء في القصّة يلمّح لهذه القطيعة، ويعمل على التّوتّر بين الفيكشن والواقع. علينا ألا ننسى أن الرجل "مُسترخٍ في كرسيّه المفضّل، بظهره للباب الذي قد يثير استياءه، لأنه مدخل مزعج للتّطفّل". مَنْ يقرأ في نجاة من أي تعكير، منعزلًا عن الواقع. القراءة تشيد عالمًا موازيًا، لكن ذاك العالم الموازي، وتجربة قراءة الفيكشن هذه، تنفجر الآن كالواقعي ذاته، وتنتج تأثير المفاجأة والارتجاف. الفيكشن يدخل في الواقعي بطريقة غير متوقّعة؛ وليس الواقعي هو مَنْ يدخل في

الفيكشن. لكن المفتاح يكمن في هذا التقاطع الذي يتحقّق كعملية داخلية عند فعل القراءة.

البوفارية هنا باتت معكوسة: المسألة ليست أن تقرأ في كتاب حياةً ممكنة، تتطلّع إلى أن تبلغها، إنما أن تقرأ في كتاب الحكايةِ نفسها، حروف القدر. ثمّة دفعة تنبّؤيّة، يمكن أن نقول ذلك. وكما في رواية *إباحية cosmos*، لـ جومبروفيتش، القارئ يقرأ كل شيء، كأنه مُوجَّه إليه شخصيًا. جنون روائي. القراءة تشكّل عالمًا. القراءة (قراءة رواية) كطرح للواقع تمثّل أقصى نقطة في الاستقلالية.

"كتب لويس بريتو في *علاقة وممارسة*: "إن فكّ اللغز الخاصّ للعملية السردية مَلَكة للأقلّيّة". وكثيرًا ما تسرد الرواية مصائب عن مَنْ لا يفهم - أو لا يفهم بالقدر الكافي - ما هو الفيكشن. إن شروط تعليق عدم التصديق والتصديق باتت محفوظة للطبقات الشعبية كقرّاء مميّزين للرواية. وفي *الكيخوتيه* ثمّة تلميح لهذه الخاصّيّة الوضيعة والسوقية في العمل الأدبي، مَلمح غدا ماركة لقارئ الروايات. سانسون كارّاسكو يخبر دون كيخوتيه بأن: "مَن استجابوا أكثر للقراءة كانوا الخدم؛ ما من صالة لسادة إلا وبها دون كيخوتيه" (الجزء الثاني، الفصل الثالث).

يُعدّ العبور من عالم الفيكشن إلى الواقع إحدى مزايا الثقافة التي كانت دائمًا محلّ جدل. لقد كان التمييز بين هذه المستويات محلّ تنظير بنعومة راديكالية. يشير كارلو جينسبورج في *عيون من خشب*: "في الإرث التكنولوجي الذي أتاح للأوروبيّيْن غزو العالم كانت تشكّل القدرة المتراكمة عبر القرون للسيطرة على العلاقة بين الفيكشن والواقع".

إن التميز، أو المرور بين المصطلحَين، معقّد ومتشابك، والرواية كنوع لا تفعل أكثر من العمل على العلاقة بينهما. على أي حال، لقد أقامت الرواية في هذه المنطقة المتردّدة منذ أصولها. وفي المتخيّل الذي يتبدّى من صفحات الرواية ذاتها، مع الإلحاح على انعزال القارئ، دائمًا يحضر التّوتّر بين الفيكشن والواقع كأحد كلاسيكيات النوع.

وفي قارئ الروايات بالذات، رأى روجيه شارتيه، المؤرّخ الكبير لعادات القراءة، سلسلة من العادات المهيمنة لطُرُق القراءة الحديثة.

بمعانٍ كثيرة، يشير شارتيه، حدّدت الرواية طريقتنا في قراءة كُتُب أخرى، ليست روايات. حدّدت، يجب أن نقول ذلك، المعنى المطروح فيما يعتقد الكثيرون أنها الرواية الأولى، *الكيخوتيه*: ليس نموذج النثر في الفيكشن فحسب، وإنما النموذج الذي يكشف معنى قراءة الفيكشن والانصهار فيه. وحدّدت، في النهاية، النموذج البارز لقارئ الفيكشن: أنه ليس مَنْ يقرأ ليفكّ لغزًا مثل دوبين، أنه ليس مَنْ يرتاب في معاني العلامات، إنما مَنْ يثق ومَنْ يقرأ لكي يُصدِّق.

يمثّل مشهد أنّا كارنينا في القطار تركيبة متعدّدة لهذه المسائل. قراءة الرواية (بداخل رواية) محض تدريب على تشييد ممرّ ومعبر بين الفيكشن والواقع، والرواية تحكي هذه الحركة. ومدام بوفاري أيضًا، المنسحبة في الضواحي، وليس لديها ما تفعله، تشيد خياليًا حياة فانتازية تؤدّي القراءة فيها الدور المهيمن. ما تقرؤه يسمح لها بأن تعيش حياة موازية. هذه الحياة تدور في مكان آخر، هو باريس. إيمّا تتحرّك مع خريطة باريس مثل مامي التي تتحرّك في بوينوس آيرس في رواية *الحياة الموجزة* لـ أونيتي: "بطرف إصبعها كانت تتنزّه بطول العاصمة وعرضها".

إن المتخيّل، إمكانية الدخول لعالم آخر، والعيش حياة موازية، تُشكّل أساسًا في الرواية نفسها. ثمّة واقع مزدوج وحياة مزدوجة.

لقد صنع البعض من التصديق في الفيكشن مفتاحًا لعمل ما هو واقعي. ومع هذا المنظور، بالطبع، فُتِحتْ معضلة معقّدة، لها أهمّيّة قاطعة في السياسة: يكفي كتابة "برجاء عدم التصديق" الضمني في الرواية حتّى تنفجر في المجتمع الخيالات المهدِّدة كلها. والسرديات التي تتناول السياسة تعمل على توتّر، لم يكن أبدًا جليًا بين الحقيقي والوهمي.

في رواية *الرجل في القلعة العالية*، لـ فيليب ديك، يضعنا المؤلّف في مستقبل محيّر، عالم موازٍ، ينتصر فيه النازيون في الحرب، ويسيطر اليابانيون على الساحل الغربي بالولايات المتّحدة. وأمام الارتياب الذي يهدّدهم، قرأ الجميع الكتاب لاتّخاذ قرارات، بما فيها القرارات التافهة: التشينج الأوّل. إنهم يقرؤون العمل على طريقة بوفاري: حيواتهم تشيّد فوق قراءة هذا النّصّ وفكّ لغز النبوءة.

لكنْ، فيما يحدث ذلك كله، يطّلعون على وجود كتاب يروي واقعًا آخر: رواية *سرطان البحر يستريح*، حيث يحكي المؤلّف أن النازيّين لم ينتصروا في الحرب. الرواية تتعرّض للمنع، وتنتشر بطريقة سرّيّة في منطقة تحت السيطرة اليابانية. شخصيات رواية ديك الرئيسة كلها يقرؤون الكُتُب في لحظات مختلفة. بالنسبة إلى بعض القرّاء، الرواية بلا مغزى، وبالنسبة إلى آخرين، العمل يطرح أسئلة محدّدة. ثمّة بطل واحد

في كتاب ديك (جوليانا، مدرّبة جودو شابّة وذكية وحاسمة) تقبل هذه الرواية كلّيّةً، هي متأكّدة أن الرواية تقرأ الحقيقة. متأكّدة من أن الرواية تحدّثت عن عالمها، عن ما يحيط بها الآن وهنا. تريد أن ترى الأشياء كما هي. وبالفعل، تبدو الوحيدة التي تقبل ذلك، وتعرفه. بمعنى ما، هي القارئة الوحيدة. ماذا يريد أن يقول أبندسين؟ لا شيء حول العالم المتخيّل الذي يكتبه هو. وهل كانت خوليانا هي الشخصية الوحيدة التي انتبهت لذلك؟ نعم، يمكن أن نؤكّد ذلك. ما من أحد آخر كان قد فهم واقعيًا *سرطان البحر*، رغم أنهم ظنّوا أنهم فهموها".

تقرأ جوليانا الرواية بشغف، وتقرّر التّعرّف على الروائي الذي كتبها. والرجل منعزل في قلعته، المسوّرة. وهناك تزوره الشّابّة.

هنا تحدث علاقة عكسية بين الفيكشن والواقع. الواقع نفسه يحيطه الشّكّ فيما تقول الرواية الحقيقةَ (ليست الحقيقة كلها). الحقيقة موجودة في الفيكشن، أو بالأدقّ في قراءة الفيكشن. الرواية، الكُتُب الممنوعة، تقول كيف هو الواقع. إنها، إذنْ، عبارة عن الشعور بالتّوتّر بين دولة ورواية، وحتّى بين قراءة وحقيقة دولتية.

في أحيان كثيرة، فكرة أن شخص يمتلك كتابًا فحسب، ومن خلاله يفكّ لغز عالم مفقود فكرة مكرّرة على نطاق واسع. أورويل في ***1984***، برادبوري في *فهرنهايت* ***451***، ألدوس هوكسلي في *عالم سعيد*، من بين آخرين، حكوا عن عوالم مستقبلية، غدا فيها فعل القراءة ممنوعًا، والقراءة تمثّل ممارسة تمرّديّة. إنه تكثيف التهديد الصافي: مجتمع يسيّل أي نوع من الاستقلالية، ويشغل الفضاءات كلها، ويمنع الخصوصية. مع ذلك، في تلك القصص حيث القراءة مسيطَر عليها وممنوعة، ثمّة شخص دائمًا يقرأ: قارئ وحيد أو جماعة سرّيّة من قرّاء هاربين.

دائمًا ثمّة جزيرة، حيث يعيش قارئ، كأن المجتمع لا وجود له. أرض خربة، وثمّة شخص يعيد بناء العالم المفقود انطلاقًا من قراءة كتاب. من الأفضل أن نقول: الإيمان بأن المكتوب في كتاب، يسمح بتماسك الواقع وإعادة بنائه الذي كان مفقودًا. هذه العلاقة تبدو جلية في مشاهد كثيرة من روبنسون كروزو، رواية ديفو.



بقايا الغرق

ما ينقذ روبنسون كروزو من الهلع، ما يسمح له بالهروب من الجنون، وإعادة تشييد المعنى لكل ما يعيشه، هو الكُتُب التي يُنقذها من بين بقايا الغرق (أو للدّقّة: الكتاب).

في بداية الحكاية، ثمّة تلميح لصورة روبنسون محاطًا بالجنون والرعب: بعد أن يعيش عدّة أسابيع في الجزيرة، مريضًا ومحمومًا، تهاجمه الكوابيس. حينئذ يتذكّر تجربته في البرازيل: "تذكّرتُ أن البرازيليّيْن لا يتناولون أي دواء إلا التبغ لأغلب أمراضهم"، ويروح بحثًا عن ما تمّ إنقاذه من المركب. لكنْ، بالإضافة للعلاج الذي يبحث عنه، يعثر هناك، بطريقة إعجازية، على الدواء الحقيقي المنجّي. "فتحتُ صندوقًا، وعثرتُ على التبغ الذي كنتُ أبحث عنه. عثرتُ كذلك على كُتُب قليلة نَجَتْ. أخذتُ أحد الكُتُب الذي أشرتُ إليه من قبل، ولم أكن قد قرأتُه حتّى تلك اللحظة لضيق الوقت أو غياب الرغبة".

وحينئذ نرى روبنسون يقرأ. إنه وحيد في الجزيرة، بملابس رثّة، ومريض، وبكتاب في يده: "بدأتُ في قراءة الكتاب المقدّس، لكني

كنتُ دائخًا بزيادة لكي أقرأ. مع ذلك، حين فتحتُ الكتاب بالصدفة، كانت الكلمات الأولى التي صادفتُها هي: ادعوني في يوم الضيق، وأنا سأغيثُكَ، وأمنحكَ المجد".

إن قراءة الكتاب المقدّس، بالنسبة إلى روبنسون، يحمل مغزى لشرح التجربة؛ بطريقة متعمّدة، المعنى يكمن في داخل تلك القراءة. ما يقرؤه موجّه شخصيًا إليه، سياق حياته يقرّر المعنى. بالطبع، تعالجه هذه القراءة من المرض. وفي هذا الجانب، روبنسون هو الصورة المعاكسة لـ دون كيخوتيه، الذي يصاب بالمرض حين يقرأ. لكنه، مثل دون كيخوتيه (وهاملت)، ولأنه قارئ هو أحد الأبطال العظام للذاتية الحديثة.

بالفعل، هو مجرّد حوار. قد يتحتّم علينا أن نتكلّم عن حوار عبر القراءة. فبعد قراءة الكتاب المقدّس، يستطيع روبنسون أن يبقى على قيد الحياة، وأن ينجو. وسريعًا ما سيعثر على المعنى الممكن لحياته الحقيقية عندما يقرؤه في كتاب. روبنسون لا يقرأ ليفكّ معنىً ملثّمًا، إنما يقرأ ليعثر على ما ضاع منه، ليفكّ شفرة الحقيقة الثاوية في وجوده ذاته. روبنسون يعتقد في الشروع في القراءة، وأن القراءة ستُحقّق له حياته. ثمّة "كيخوتيزمية" في روبنسون: أقرأ لأعيش.

يلجأ عدّة مرّات إلى الكتاب المقدّس على طول الرواية، ليحلّ مشكلاته. الظروف دائمًا لا تتغيّر: سريعًا ما يربط ما يقرؤه بتجربته الشخصية، ويستشرف مستقبله فيما يقرؤه. أصداء قديمة جدًّا من قراءة النبؤة تشكّل شفرة في هذا الموقف: "ذات صباح كنتُ أشعر بأني تعيس جدًّا، فتحتُ الكتاب المقدّس، وقرأتُ ما يلي: *لن أتركَكَ، ولن أهجركَ*. وفي الحال، فكّرتُ في أن تلك الكلمات موجَّهة لي. [...]

بداية من تلك اللحظة، وصلت لخلاصة بأني من الممكن أن أكون أكثر سعادة في حالة عزلة، ممّا لو كنتُ في أي حالة أخرى ممكنة". إنه يقرأ الكتاب المقدّس كجواب لسؤال شخصي. الأدقّ، أن الكتاب يجيب عن سؤال شخصي. هكذا يجد النّصّ الغامض معناه، ويتحقّق في الواقع.

إنها ليست، من ناحية أخرى، قراءة خطّيّة، إنما هي قراءة متشظّية، لكتاب مفتوح، يسمح بإقامة علاقة مفاجئة، صوفية، لو أمكن أن نقول، بين الكلمة والصدفة. قراءة الصدفة، القراءة غير المتعمّدة وغير الخطّيّة دليل على حقيقيتها. الفرد عادة ما يعثر على ما يبحث عنه. (كل مَنْ يروي قراءة ينصهر مع الكتاب في مَلمح محدّد).

روبنسون لا يقرأ القصص قطّ، يقرأ تعريفات، عبارات واضحة موجَّهة إليه. ودائمًا ما يبحث عن الكلمة الملهمة. الإيمان ملحق للمعنى، أقصد، الإيمان يؤكّد المعنى (ويفرض قراءة مزدوجة). فلو كانت البوفارية هي الاتّجاه لترى نفسكَ في القراءة كآخر تشبهه، فـ روبنسون يفعل العكس: يكتشف مَنْ هو عند قراءة الكتاب المقدّس، ويتخلّى عن الهويات المزيّفة كلها التي أدّت به إلى الخراب.

يفكّر في أن بقاءه في الجزيرة هو الحياة الحقيقية، تجربة للفردانية، والنجاة تُبعده عن الانحراف الذي يعرفه الآن في ماضيه. الكتاب المقدّس يُنقذه من الجنون، ومن الحيوانية، لأنه يستبدل بذلك معنى لوجوده ذاته. لم يعد تاجرًا، لم يعد مهرّبًا، ولا حتّى غريقًا: إنه مجرّد خاطئ، ينتظر النجاة، ويثق فيها. و الأليجورية الوحيدة هي أليجورية حياته ذاتها: الضلال، الغرق، القراءة، الإيمان، العزلة، التّقشّف، النجاة.

بالطبع، البروتستانتية كلها نجدها هنا. ربّما يجب أن نقول الكالفينية: القراءة الشخصية للكتاب المقدّس، من دون وساطة مفسّر أو كاهن، والقراءة المتساوية، الكتاب المقدّس بلغة دارجة، وفي مستوى الجميع، بفضل المطبعة. (أوّل ترجمة للكتاب المقدّس إلى الإنجليزية كانت في 1535، والرواية منشورة في 1719). والنسخ المختلفة للكتاب المقدّس، والتي يجلبها روبنسون معه من إنجلترا تُعدّ مثالًا للانتشار الواسع كتأثير من المطبعة. "عثرتُ كذلك على ثلاث نسخ من الكتاب المقدّس في حالة جيّدة، تكلّفتُ أنا بحملها من إنجلترا، واحتوتْها حقيبتي. وكتابان للصلوات، كان يستخدمها البابوات. كذلك، استطعتُ إنقاذ بعض الكُتُب المكتوبة بالبرتغالية".

إن قراءة الكتاب المقدّس تنظّم له العالم، وتُقيّمه له. التجربة تنظّم نفسها، وتختبئ انطلاقًا من فعل القراءة: "كنتُ قسّمت وقتي بطريقة منتظمة: بحسب المهامّ المختلفة التي يجب أن أنشغل بها، وبالاتّفاق مع الخطّة التالية. أوّلًا قراءة الكتابة المقدّس التي أخصّص لها وقتًا لثلاث مرّات يوميًا".

القاعدة التي فرضها على نفسه واضحة: قبل أن يتحرّك عليه أن يقرأ.

إن بطل الزهد البروتستانتي، الذي يعيد إنتاج الاقتصاد الرأسمالي في انعزال تامّ، هو، قبل أي شيء، قارئ وحيد. قارئ منعزل بامتياز، يجب أن نقول ذلك. إن وحدة روبنسون تحاكي عزلة القارئ. لقد ضاعت بالفعل بقايا القراءة الجماعية. القراءة متعة في العزلة: لا يهمّ أن تكون في غرفة نوم، في مكتب أو في مكتبة عامّة. بالفعل، ثمّة علاقة شكلية بين القراءة والجزيرة الخالية. وروبنسون هو النموذج الكامل للقارئ

المنعزل. يقرأ وحيدًا، وما يقرؤه يتوجّه إليه هو شخصيًا. فيما تتحقّق الذاتية التّامّة في الانعزال، والقراءة هي المجاز. القارئ المثالي، إذنْ، هو مَنْ يبقى خارج المجتمع.

"أيّ كتاب ستحمله معكَ إلى جزيرة خالية؟" هذا أحد الأسئلة الرئيسة في مجتمع الحشود. وبلا شكّ، يتأسّس على روبنسون كروزو، ويُفترَض أنه للخروج من التّعدّديّة أو من تكاثر السوق، يجب أن تكون في جزيرة خالية. السؤال حذر، ويضمّ بعض الأسئلة في الوقت نفسه: "أيّ كتاب سأقرأ، إن لم أستطع فعل شيء آخر؟". وأيضًا: "أيّ كتاب تعتقد حضرتكَ أن له فائدة شخصية للحياة في ظروف صعبة؟". هناك، بالطبع، نظرية ضمنية للقراءة في السؤال.

إن الفرد الذي يقرأ في عزلة ينعزل، لأنه غارق في المجتمع، لو كان العكس ما احتاج للانعزال. لقد انتقد ماركس فكرة الدرجة صفر للمجتمع في أسطورة الروبنسوية، لأن فردًا منعزلًا بالكامل يحمل معه الأشكال الاجتماعية التي جعلت ذلك ممكنًا. العزلة تستلزم وجود المجتمع الذي يريد الفرد أن يهرب منه. "الإنسان بالمعنى الحرفي حيوان اجتماعي، ليس حيوانًا اجتماعيًا فحسب، إنما حيوان لا يمكن أن ينعزل إلا في المجتمع"، يكتب ماركس في *مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسي*، ويضيف فكرة تستبق فكرة اللغة الخاصّة عند فيتجنشتاين: "إن إنتاج الفرد المنعزل خارج المجتمع عبثي جدًّا مثل تطوير لغة من دون أفراد يعيشون معًا ويتحدثون فيما بينهم".

إن الفردانية أحد تأثيرات المجتمع، وليست شرطه. وبالفعل، يمكن أن نفكّر في روبنسون كتمثيل لهذيان خاصّ لرجل إنجليزي، كبلورة

لأقصى درجات الانفصال: رجل منعزل، محاطًا بالبحر، وبالأرض كلها التي يحتاج إليها، رجل يقرأ الكتاب المقدّس، ويستعدّ للهيمنة على مملكته، قلعته، ممتلكاته. لقد قال جويس ذلك بدقّة، ومن قبل أيّ أحد. في محاضرة له في تريستي، عام 1912، تحدّث عن رواية ديفو كـ "نبؤة للإمبراطورية، الرمز الحقيقي للغزو البريطاني"، وعن ديفو كـ "النموذج الحقيقي للمحتلّ البريطاني".

وبالمناسبة، حقيقة الاحتلال المتوارية ليست رعوية جدًّا. في هواء الجزيرة النقي، تحت شمس المدارات البيضاء، تختبئ رواية "قلب الظلام" لـ كونراد، وهناك نجد كيرتز، الشخصية المتعجرفة والديستوبيّة. وهذا الغرق الآخر للحضارة، هذا التّحقّق الصافي لـ الكولونيالية (وسرّها) هو الصورة الثنائية لـ روبنسون. فقط ينقصه الإيمان والكتاب المقدّس، لأنه هو نفسه معلّق في مكان الرّبّ، المتمتّع بالهيمنة التجارية والخرافة. هذا هو الرعب الذي يهرب منه روبنسون، بفضل الكتاب المقدّس (والتبغ البرازيلي).

مع روبنسون نحن أمام التاريخ الكامل لأمريكا. والبرازيل، البلد الذي عاش فيه لثلاث سنوات كمزارع، حاضرة جدًّا في الرواية، كذلك النقد الإنجليزي للإمبراطورية الإسبانية (ونحن نعرف الدور الذي لعبته بريطانيا العظمى في استقلال الكثير من المُدُن الإسبانية في القرن التاسع عشر). بالفعل، المركب الأخير الذي يغرق في الرواية يأتي من بوينوس آيرس. نحن في عام 1682، ومملكة "ريو دي لا بلاتا" لم تكن قد تكوّنت بعد، لكن ديفو يسجّل بوينوس آيرس والريو دي لا بلاتا كميناء يتّصل بـ هافانا، وهو تاريخ هامّ جدًّا، لأنه تاريخ تجارة اللحم المملّح إلى أسواق

العبيد. وما يجده روبنسون في هذا المركب الجانح مجموعة مشروبات روحية وأسلحة. أمّا الأميركيون، من جانبهم، فمجسّدون في "بيرنيس" و"الكاريبي" و"الكانيبال". وبيرنيس هو المستعمَر الأميركي الصرف.

إن الاستعمار والغزو يفترضان الهيمنة العسكرية والعنف. ورعب "بيرنيس" في مواجهة البندقية يكرّر رعب الأزتيكيّيْن في مواجهة مدافع كورتيس وخيوله، وهو نموذج للعلاقات الاجتماعية الجديدة. غير أن الغزو والاستعمار يفترضان أيضًا كتابًا مقدّسًا جديدًا. أقصد، يفترضان فعل القراءة كمؤسّس للهيمنة الأرضية والروحية. في التقليد الإسباني، يلحّ الملك على فعل دفع القراءة بصوت عالٍ في تصريحاته كمؤسِّس للهيمنة. والحقوق على الأرض، وعلى الأرواح، تستقرّ في هذا الفعل. وسجلات السّكّان الأصليّيْن تشير إلى "رسومات تتحدّث"، وتشير إلى أن الغزاة "كانوا يتحدّثون برسومات على قماش"، في إشارة لنوع الورق المصنوع من القماش. وعند خوان رولفو ثمّة أصداء لا تزال لهذه الممارسة القانونية والقضائية. في قصّة "لقد منحونا الأرض"، يستعرض ممثّلو الحكومة، أمام الفلاحين الأمّيّيْن، وثائق الملكية.

ثمّة مشاهد قراءة كثيرة من هذا النوع تجول تاريخ الاستعمار. في عملية تدجين "بيرنيس"، يتكئ روبنسون على هذا التقليد. "حينما كان يقرأ النصوص المقدّسة كان يفسّر دائمًا لـ بيرنيس فضل أن يعرف ما معنى هذه القراءات".

إن سيطرته وتحوّله يتركّزان في قراءة الكتاب المقدّس وتفسيره. "الوحشي غدا الآن مسيحيًا طيّبًا"، سيقول روبنسون بعد ذلك.

كيف يتلقّى بيرنيس هذه القراءة، لا نعرف إلا انقياده. فكرة القراءة بصوت عالٍ في إشارة إلى الأمّيّين - أو، بشكل عامّ، القراءة بصوت عالٍ كأحد أشكال التآلف - تجسّد صورة الطبقات الشعبية كأفراد محايدين، محايدين يجب أن يتعلّموا، وصفاتهم الأساسية هي الصبيانية والإيمان المتطرّف.

إن استعارة التّلقّي الشعبي كإيمان خرافاتي وساذج يبدو شديد الوضوح في قصّة "الإنجيل بحسب مَرْقُس" لـ بورخس. خلال فيضانات تجتاح حقول محافظة بوينوس آيرس، التي عزلها الماء، يقرأ رجل إنجليزي الكتاب المقدّس على مجموعة من الكادحين الأمّيّن المحيطين به. إنهم يصدّقون بالمعنى الحرفي للكلمة هذه الحكاية التي يسمعونها، وينتهون بصلبه. عند بورخس كما عند ديفو، يتجلّى الانعزال كشرط للقراءة الكاملة، لكنها في الوقت نفسه، تلتفت للبُعد الفانتازي البارانويّ.

الصورة المعاكسة لهذه العلاقات بين القراءة والإيمان نجدها عند روبيرتو أرلت، بالطبع، وتتكثّف في عبارة إرجيتا في *المجانين السبعة* (أكثر الأعمال الخالدة في الأدب الأرجنتيني): "هل تعتقد أني أحمق، لأني أقرأ الكتاب المقدّس".

القارئ، إذنْ، سيكون مَنْ يعثر على المعنى في كتاب، ويحافظ على بقية التقليد في فضاءٍ، حيث تسود سلسلة أخرى (الرعب، الجنون، أكل لحوم البشر) وطريقة أخرى لقراءة العلامات (مثال أثر قَدَم في رمال الصحراء). بمعنى ما، يمكن أن نفكّر أنه من دون القراءة سيتحوّل الغرق إلى شكل حيواني.

تُعدّ القراءة دفاعًا أشدّ بأسًا من السياج. في الأشياء الناجية من الغرق، الضرورية والمفيدة، يتجسّد المجتمع والعلاقات الاجتماعية. الشيء المفيد هنا هو مفتاح الأخلاق لدى روبنسون: "في كلمة واحدة، حملتني الطبيعة والتجربة إلى الانتباه، بعد التأمّل، إلى أن أشياء هذا العالم كلها يعوزها القيمة، إلا لو استطعنا استخدامها بطريقة ما"، يكتب.

بهذا المعنى، فالكتاب المقدّس أداة ذات فائدة كبرى مثل السّكّين، والبارود والتبغ. إنه العلاقة بالمجتمع (بجانب أدوات أخرى). بالنسبة إلى روبنسون، فإمكانية قراءة الكتاب المقدّس تُعدّ برهانًا على وجود العناية الإلهية: كيف إذنْ، إن لم تكن موجودة، قد حدث إنقاذ الكُتُب من المركب الغارق؟

في رواية ديفو، ترتبط العناية الإلهية بتحقيق النجاة، والكتاب المقدّس يتجلّى ليمنح معنى لهذه الصدفة. لكنْ، في الوقت نفسه، ثمّة تحديد قوي على المحكّ في هذا الاكتشاف: الأشياء الناجية هي بلورة للعلاقات الاجتماعية وللمجتمع المفقود. روبنسون هنا وحيد يوتوبيا، لكنه يحمل معه ماكيتًا للمجتمع الذي تركه وراءه؛ يحمله في معارفه، لكنْ، أيضًا في الأشياء التي استعادها: وبالإضافة للأدوات، نجد الكتاب المقدّس. يتذكّر: "لم أكن أفتح الكتاب المقدّس، ولا أُغلقه إلا وأشكر الرّبّ أن جعل صديقي يضع هذا الكتاب بين أشيائي بينما كنتُ في إنجلترا، رغم أني لم أطلب منه ذلك. كنتُ أشكره كذلك، لأنه أعانني على إنقاذ الكتاب المقدّس من الغرق".

ما نراه في هذا الاستشهاد، بالإضافة، هو فعل القراءة كنتيجة لكارثة،

لغرق، لخسران الواقع. وهذا الفعل يُروى، لأن ثمّة حدثًا تراجيديًا وقع، والكتاب الناجي يساعد على إعادة تشييد العالم المقوّض (وهي فكرة لاقت دورانًا واسعًا في روايات الخيال العلمي).

إذن، ثمّة أسطورتان كبيرتان في الرواية الحديثة: مَنْ يقرأ في جزيرة خالية، ومَنْ يعيش في مجتمع، لم يعد يتمتّع بالكُتُب.

ممثّلة في الصحراء

أحبّ أن أختم هذا الفصل بصورة امرأة قرأت، ولا تريد أن تقول اسمها (مثل القرّاء كلهم). إنها ممثلة.

يجب أن أشير إلى أن المسرح والتمثيل كانا حاضرَيْن في المشاهد التي تجوّلنا بها. وفي كثير منها، يمكن الالتفات إلى العلاقة بين التمثيل والقراءة. بطريقة جلية، في *هاملت*. ويمكن أن نقول، سرًّا، في *مدام بوفاري*، وفي *الكيخوتيه*، و"الموت والبوصلة:" إيما ودون كيخوتيه وإريك لونروت يمثّلون ما يقرؤونه في الكُتُب، يمثّلون شخصية متخيّلة، يجسّدون آثار القراءة.

بطريقة ما، الممثّل هو شخص قرأ، ويقول بعد ذلك نصوص شخص آخر، كأنها كلامه. وعلى الخشبة، تغدو العلاقة بين القراءة والمسرح مَمحوّة وغير مَرئيّة، لكننا لو شيّدنا الطريقة التي تحوّلت بها القراءة إلى تمثيل يتحتّم أن نقول إن الممثّلين قرّاءٌ يؤدّون ما يقرؤونه. لقد تقفّى جاسبر سفنبرو أثر الأصول الممكنة للقراءة الصامتة في الممثّلين

والمسرح الإغريقي. "القراءة الصامتة - السرعة، الوضوح - ربّما كانت مقولبة حول تجربة المسرح"، كتب في إحدى دراساته حول اختراع القراءة الصامتة.

لقد فكّرتُ في هذه العلاقات، لأن ثمّة امرأة في حكاية بايجوريا، ذاك الكولونيل الذي يتوغّل في الأرض، ليعيش مع الهنود الحمر، ويقرأ *فاكوندو* في الصحراء. امرأة لا تتحدّث عن نفسها، والتي لا نعرف عنها غير أنها ممثّلة. أسيرة لا تقول اسمها، جميلة وبعيدة في السهل، بجانب الرجل الذي يقرأ *فاكوندو* في كوخ في وسط الصحراء، بجانب النيران. بايجوريا، القارئ في الصحراء، لم يكن وحيدًا. على أي حال، لم يكن أعزب. في كتابه *كالبولكورا وأسرة الحجر* يتحدّث إستانيسلاو زيبايوس عن بايجوريا، ويحكي حكاية لا تُنسى، تسمح لنا بأن نفتح خطًّا جديدًا في تجلّيات القارئ:

"كان أيضًا [بين الهنود] نواة من النساء اللافتات اللاتي، نظرًا لجمالهنّ ووضعهنّ كنّ عصارة ذاك المجتمع المتحوّل والفريد. تعرّفتُ على ثلاث زوجات متتابعات للكولونيل بايجوريا. الأولى كانت امرأة متعجرفة ورقيقة، أسيرة من إرسالية في عام 1835، بالقرب من ناصية بايستيروس، في الطريق من روساريو إلى قرطبة. حين تعرّفت عليها كانت في الرابعة والثلاثين، وكانت مثالًا للجمال، ليس فقط الناتئ بين الهنود الحمر، إنما أيضًا في المدُن. وجهها الأبيض، الملوّث، كان يحتفظ، مع ذلك، بإشراق حزين، لم تستطع مرارات السجن الوحشي العميقة أن تُذبله. كانت فنّانة درامية كبيرة الشعبية في بلاتا، وكانت تسافر إلى تشيلي، كلّما أصابتْها مصائب الدهر. لقد أنقذ الكولونيل بايجوريا حياتها، في أثناء إحدى غاراته، وأنقذ عفّتها. لم يكن ذلك

سهلًا بمكان، لأن الهنود كانوا يشعرون بانجذاب إليها، وذائبون في جمالها المشرق [...] بعد ثلاثة شهور من الأسر، غدت زوجة للكولونيل بايجوريا [...]، وكان الكولونيل يكسيها أفخم كسوة، بثياب نجمة، كان الهنود يبيعونه لصيّادي الحدود، وكانت مزيّنة بجواهر غالية من ذهب وفضّة. كان فنّانون من السّكّان الأصليّينْ يصنعونها في محلات الفضّة الشهيرة ببحيرات ترابال والكويرو. وكانت هي تبدو غير عابئة بشيء. بقلب جامد، كانت تأكل بحزن، وماتت عام 1845 من دون أن تكشف لأحد اسمها الحقيقي".

لدينا هنا صورة جديدة للقارئ الأخير: صورة مَنْ لا تريد أن تُفصح عن اسمها، الفنّانة الدرامية. ممثّلة حبيسة في الصحراء، في منتصف القرن التاسع عشر، في ريو دي لا بلاتا. صورة غامضة. إنها تحمل، في صمتها، ذكرى الكُتُب التي قرأتْها، ولا تزال في ذاكرتها. يمكن أن نتخيّل قصّتها، المسارح التي مثّلت فيها، والنصوص التي قرأتْها ويرنّ صداها، كالموسيقى، في صمت الصحراء. حكاية ممثّلة أسيرة. الممثّلة كقارئة.

وتجري الأيّام في روساس. عدّة فِرَق تمثّل في بوينوس آيرس في تلك السنوات. يؤدّون عروضهم في مسرح بيكتوريا ومسرح أرختينو بـ بوينوس آيرس، ويتجوّلون بداخل البلد، يعرضون كذلك في مونتيفيديو، في سانتياجو دي تشيلي وفي ريو دي جانيرو. وفِرَق صغيرة تجول، حينئذ، بالضواحي والبلدان المجاورة. وبينهم - بحسب ما يدوّن راؤل كاستاجنينو في *المسرح في زمن روساس* - تبرز فرقة تليماكو جونثالث، التي تسافر باستمرار لتشيلي، وكانت تضمّ ترينيداد جيبارا وخوان كاساكوبرتا، مؤسّسي المسرح القومي.

لكن ما يهمّنا هو حدث صغير تحكيه بياتريث سيبيل في *تاريخ المسرح الأرجنتيني*. هنا تحكي واحدة من جولات فرقة تليماكو جونثالث بالضواحي، ومن المحتمل جدًّا أنها كانت تستهدف العودة إلى تشيلي، حيث حقّقت هناك شعبية عريضة:

"في بداية العام انطلقت مجموعة من الممثّلين في جولة بقرطبة. تليماكو جونثالث، وأمّه خوسيفا فونس، وأخته غير الشقيقة إميليا (ابنة ألبيرتو جونثالث وخوسيفا فونس) وابنا أخته خوان كاساكوبيرتا وكريستينا. لكنهم لا يصلون لقبلتهم، لأنهم، بحسب رواية تليماكو، هاجمهم "الهنود المتوحّشون"، وتمكّنوا من الهرب منهم "بملابسهم التي يرتدونها"، ليعودوا إلى بوينوس آيرس، ليقع في الأسر أمّه وبقية عائلته".

فرقة تمثيل، بينها عدّة سيّدات، تسافر عبر الصحراء، ويصعقهم الهنود. عدّة نساء يقعنَ في الأسر. يمكن أن نتخيّل أن بينهنّ زوجة بايجوريا الجميلة والغامضة.

لا نعرف ذلك. لكنْ، نعم، نعرف أن في أرشيف هذه الفرقة ثمّة أعمال لـ الفيري وتراجيديات لـ شكسبير، مثل عطيل *وهاملت*. إنها المسرحيات الأولى لـ شكسبير التي تُعرض في هذه المناطق (وسارمينتو هو مَنْ يكتب نقدًا عن *عطيل*). ونعرف كذلك أنه كان معتادًا أن تمثّل النساء أدوار الرجال ("ماريا تيريسا سامانيجو تمثّل دول فليب الثاني، الرجل القوي والبطولي، في تراجيديا ألفيري، وترينيداد جيبارا تمثّل دور الشّابّ بابلو في *بيرخينيا*، تراجيديا أخرى لـ ألفيري"، يحكي ماريانو جي بوش في *تاريخ أصول المسرح القومي الأرجنتيني*).

يمكن أن نتخيّل، إذنْ، أسيرتنا وهي تمثّل في *هاملت* أو ربّما في *عطيل* وتراجيديات شكسبير ترنّ في ذاكرة تلك المرأة في الصحراء.

هناك، على الحدود، بجانب أسيرات أخريات بيضاوات، وجاوتشيّينْ مطاردين، أو هاربين من التجنيد، ثمّة ممثّلة - قارئة. إنه مجتمع بلا كُتُب، تقريبًا بلا كُتُب. مكتب خرائطي، متخيَّل، يسيطر عليه المتعلّمون. ("لا يجب أن تُمطر طعامًا/ حيث يوجد هذا الكتاب"، يقول مارتين فيرو متحدّثًا عن نفسه.) دائمًا ثمّة كتاب في الصحراء؛ دائمًا ما تظهر فكرة كتاب يعيش في الصحراء، ومثل *فاكوندو* الذي يقرؤه بايجوريا، تنغلق حقيقة ذاك العالم، ويتنبّأ بنهايته.

ربّما قصّة القراءة السّرّيّة في ريو دي لا بلاتا ينبغي أن تبدأ بهذه الأسيرة الجميلة التي لا تريد أن تُفصح مَنْ هي.

6. كيف صُنعت "عوليس"؟

قراء روس

عنوان هذا الفصل تكريم للكاتب والناقد الروسي فيكتور سكلوفسكي، ولواحد من نصوصه التي كتبها، "كيف صُنعت دون كيخوتيه؟"، نصّ يمكن أن نتلقّاه كوجه آخر لمقال آخر، مؤسِّس أيضًا وجويسيّ جدًّا، "كيف صُنعت الكابوتي" لـ بوريس أيخنباوم.

هؤلاء القرّاء الروس يلفتوننا بالتحديد، لأنهم يعرّفون العلاقة مع نصّ بناءً على كيف شُيّد، ويطرحون مشكلات البناء، وليس مشكلات التأويل.

هذا التمايز يرجع إلى الاختلاف في استخدام الأدب؛ إنهما طريقتان مختلفتان في القراءة، وفي استخدام الكتاب، طريقتان لامتلاك النصوص.

ومثلنا جميعًا، كانت هذه الثنائية متعمّدة، ولا تفترض هيراركية إنما تموضع لاستراتيجيَّتَيْن. ورغم أن الاختلافات ليست قاطعة، والمواضع يمكن تبادلها، إلا أنه يمكن اعتبارهما لغَتَيْن مختلفَتَيْن، طريقَتَيْن مختلفَتَيْن للحديث عن الأدب.

إن القراءة من منطقة الكتابة لا تُعرّف القارئ النموذجي كأفضل مَنْ يقرأ، إنما تُعرّفه كَمَنْ يقرأ من موضع قريب للتركيبة نفسها. يشير نابوكوف لذلك بوضوح: "القارئ الجيّد، القارئ المثير للإعجاب لا

يتماهى مع شخصيات الكتاب، إنما مع الكاتب الذي ركّب الكتاب".
لقد طرح بورخس هذه القضية عام 1925 في "مهنة التصديق الأدبي":
"الشخصية التي تهمّنا في رواية لاذع النقد[*] التعليمية ليس كريتيلو ولا أدرينيو، ولا الكومبارسات الرمزيّين المرتبطين بهم: إنما الراهب جراثيان، بعبقريّاته كقزم [...] كذلك، حين يتصنّع شكسبير السذاجة، حين يسكب في قصص قديمة تعبيراته الساحرة، نحن لا نصدّق في الحقيقة إلا الدراماتورج، لا بنات لير".

مَنْ يقرأ من هذا المكان يقتفي أثرًا في النّصّ، ومخلصًا لهذه الجولة، يقدّر البدائل التي أهملها العمل. ("اختبار عمل هربرت كوين" لـ بورخس، قصّة تمثّل هذه المغامرة.) وأبعد من القراءة، كأن في النّصّ معنى مختبئًا، يميل لتأويل المعنى الموسيقي، لتخيُّل الاحتمالات المتعدّدة، والتعديلات.

إن القراءة من هنا يُقصد بها القراءة، كأن الكتاب لا يمكن أن ينتهي أبدًا. ما من كتاب يمكن أن يحقّق ذلك مهما بدا. ما من نصّ مغلق وكامل: الانتهاء، بالمعنى الفنّيّ، يدفع للبحث في الاتّجاه المعاكس عن أماكن التشييد، ولطرح مشكلة المعنى بطريقة أخرى. كان ميجيل بويج يحكي أنه كلّما استعدّ لقراءة رواية، كان يبدأ في إعادة كتابتها.

وكان جويس دائمًا نموذجًا ذا فرادة صرف في هذا الموضع: نحن نعرف ما فعله عندما قرأ فلوبير للمرّة الأولى (وهو كاتبه المفضّل على أي كاتب، مع ذلك): صحّح خطأين في بداية ثلاث قصص وفي نهايتها.

*) تُعدّ "لاذع النقد"، للمؤلّف بالتاسار جراثيان، واحدة من أهمّ الروايات الإسبانية المؤسّسة في القرون الوسطى بجانب "دون كيخوتيه" و"القوّادة"، كما عدّها النقد إحدى قمم الرواية الفلسفية (م).

ريتشارد المان يحكي ذلك بدقّة كبيرة: "أخذ نسخة جالو، وأراه الخطأ الذي اكتشفه في الجملة الأولى من قصّة "قلب بسيط"، وقرأ:

"Pendant un demi-siécle, les bourgeoises de Pont-l' Évéque enviérent á Mme. Aubain sa servante Félicité"

ثمّ قال:

Enviérent يجب أن تكون *enviaint*، لأن الحدث يستمرّ بدلًا من انقطاعه". ثمّ قلّب صفحات الكتاب، ربّما ليتذكّر أخطاءً أخرى، كان يعرفها، ثمّ توقّف في الصفحة الأخيرة من "هيروديا". وقرأ العبارة الأخيرة في القصّة:

"Comme elle était trés lourde, ils la portaient alternativement"

Alternativement كلمة خطأ، يقول جويس، لأن الحمّالين كانوا ثلاثة".

إن فكرة جويس عن الـ work in progress، العمل المفتوح، عن الجهاز الذي لا يمكن انتهاؤه، فكرة رئيسة هنا. إنها استخدام عملي للأدب، قراءة تِقْنِيّة تميل للانفراد بالكُتُب، برؤية التفاصيل، بتتبّع أثر تكوينها. ثمّ تساؤل عن فائدة النصوص وقيمتها. "كيف يُصنَع كتاب؟" و"كم يكلّف؟" سؤالان رئيسان. "ما قيمة كتاب؟"، ارتباط آخر بسؤال الاستخدام. هكذا فالتّوتّر بين الاستخدام والقيمة دائمًا حاضر.

إن الاقتصاد هو الاستعارة الرئيسة لهذا "الجهاز": يحدّد، قبل أي

شيء، علاقة بين الأدب والمال. جويس، على سبيل المثال، كان يعتقد بأن موهبته يمكن تفسيرها بميله للتبذير: كان ينفق ما لم يكن يملكه، كان يدفع إكراميات بشكل لا يُصدَّق، كانت يقترض ويعيش بالدَّين، وكان يفهم أن هذا الإسراف في المال يرتبط بقدرته الأدبية.

الصورة المعاكسة قد تكون كافكا: كان يعامل المال كشيء غريب وخطير. في إحدى رسالاته إلى ميلينا عام 1922 يحكي لها قصّة يمكن أن توضح ما نقوله. في تأمّلها، يتركّز في المشهد عالم كافكا السردي:

"ذات مرّة، عندما كنتُ صغيراً جدًّا، حصلتُ على عملة بفئة عشرة سنتافو، وكنتُ أشعر برغبة عارمة في منحها لمتسوّلة، اعتادت أن تنام بين الميدانَيْن. مع ذلك، كانت تبدو لي كمّيّة هائلة من المال، كمّيّة لا يمكن لأي متسوّل أن يتلقّاها، وبالتالي كنتُ أشعر بالخجل، لأني سأفعل شيئًا غريبًا أمام المتسوّلة. لكنْ، في الأحوال كلها، كان حتميًا أن أمنحها المال: غيّرتُ العملة، وأعطيتُ سنتافو واحدًا للعجوز، ثمّ تجوّلتُ جولة طويلة حول دائرة المجلس المحليّ والرواق، وعدتُ من جديد كمُحسن جديد، من ناحية اليسار، ومنحتُ سنتافو واحدًا للمتسوّلة، ورحتُ أركض من جديد، وكرّرتُ المناورة لعشر مرّات. (أو ربّما أقلّ، لأني أعتقد أن المتسوّلة ضجرت في لحظة ما، واختفتْ)". وكالعادة في كافكا، نعود لفكرة الانزياح: الكرم محض تطلُّب مُلحّ، لا يمكن تفاديه، ويجب مداراته، لأنه بلا جدوى.

التبذير، الصدقة، الاقتراض، الدَّين، كلها مصطلحات يمكن أن تكون استعارات مُنتِجة جدًّا لطُرُق القراءة. نظام للاستلاب، أكثر منه للتأويل، يعرّف الاستخدامات. الملكية هنا منزاحة. إي إم فورستر، في

هيئة *الرواية*، تخيّل الروائيّين كلهم من أزمنة مختلفة، يكتبون، في الوقت نفسه، على منضدة مكتبة عامّة بالأدب كله تحت أيديهم. فكرة، بالطبع، تتعارض مع فكرة التاريخ الأدبي أو التّطوّر، وفكرة الخطّيّة والهيراركية؛ أي عنصر من الماضي يمكن أن يكون مستخدَمًا كأنه جديد. إن صورة فورستر هي التمثيل لفضاء محدّد، معمل يمكن أن تتعايش فيه الأجهزة، التجارب، الاستعدادات كلها. جويس هنا يعمل في غرفته، بأوراق مفردة وكُتُب، فوق سرير، بعدسة مكبّرة والأدب كله أمامه. التقليد الأدبي هنا مجرّد أرض جمعيات مَرئيّة مثل شوارع دبلن. أو، الأفضل، فضاء ماديّ مَرئي مثل الجولات بالمدينة. يكفي رؤية كيف يحدّث جويس أساليب الأدب كلها في اللغة الإنجليزية في فصل العيادة في عوليس: من دون سياق الفترة، كله خارج السياق، أو الأفضل، في سياقه هو استخدامه في الحاضر.

النموذج الآخر الكبير لهذه القراءة العملية هو الاستخدام الذي يفعّله جويس في عوليس من النماذج الهوميرية. يمكن أن نمسك هنا بزمام التمايز المبدئي. في *عوليس*، تمثّل *الأوديسة* مرجعًا هامًّا من أجل مَنْ يكتب الكتاب، لكنْ، ليس من أجل مَنْ يقرؤه. إن التوافقات والتذكرات بين نصّ وآخر كانت مفيدة جدًّا، بالنسبة إلى جويس في لحظة بناء الكتاب، لأنها سمحت له باستخدام نوع من الشّباك أو الرسم البياني لترتيب الموادّ التي تتكاثر. *الأوديسة* تُوظّف هنا كعملية لتوحيد الحبكة، كتطوّر سرّيّ يساعد على تقدّم الحدث. هذه هي النقطة التي تهمّنا، وليس التأويلات التي تطلق حاضر النّصّ الإغريقي أو تكاثر التأويلات التي تستدعيه أو الأصداء الأسطورية التي يجدها النّقّاد اليونغيون في كل مشهد. إن مُؤوّلي عوليس ونقّادها اشتبكوا في جدال لا نهاية له حول

مكان التوافقات ووظيفتها بين فصول كتاب جويس وأحداث *الأوديسة* التي، من وجهة نظر القراءة، لها وظيفة ثانوية جدًّا.

بالنسبة إلى جويس، كان نظام المرجعيات الهوميرية مرحلة ضرورية في تشييد العمل، مثل قالب حديدي لتمثال اختفى أو توارى وراء المادّة. وحين سألوه لماذا عنوّن كتابه بـ عوليس، أجاب جويس: "إنه النظام الذي أعمل به".

ثمّة ظاهرة مناقضة للمعنى الكلاسيكي لمفهوم التوافقات الأدبية: وسيلة ترتيب المؤلّف للمادّة في الأصل، إذ تتحوّل هذه التوافقات إلى رموز، يعوزها فكّ شفرتها. كثير من العناصر الشكلية، المفيدة في البناء، تغدو ركنًا في التأويل كآلية للقراءة، كما أنها تختصر النّصّ في نظام من التوافقات فحسب، وفي علاقات سرّيّة، ليست أساسية. إن استراتيجيات بناء التأثيرات المزيّفة والبصمات العمياء في النّصّ عملية كلاسيكية في هذا المعنى، تنبثق من تأويل مؤوّل أرِق كنموذج لقارئ تامّ عند جويس.

البنية المختبئة (المَمحوّة، ولذلك يمكن رؤيتها) تتحوّل إلى واحد من المعاني المتعدّدة في رسالة جويس. والنّصّ المفقود يبدو جليًا بجانب نسخته، في الوقت نفسه: وفي هذه الثنائية تفرض الباروديا نفسها. من الضروري، بالطبع: التّعرّف على النّصّ الثاني: هذا هو درس جويس.

حينئذ تتبدّى *الأوديسة* كنموذج أو خطّة أفلاطونية في التركيبة، وكَشَرَك أليجوري في التأويل. من جانب، يتيح الجدال حول مادّة الكتاب (قصّته، أو بالأدقّ، ما هي القصّة)؛ ومن جانب آخر، يفتح الطريق للجدال حول الباروديا، النّصّ المزدوج، الاقتباس، الأليجورية.

وإذا كانت رواية جويس تعرّف استخدامًا جديدًا للأدب والتراث، فعلينا أن نتخيّل أن *الأوديسة* كماكينة ترقد في أصل النّصّ نفسه، الذي يرجع لعام 1906. في البداية، كتب جويس *عوليس* كقصّة في مجموعة *أهل دبلن*. في 30 أيلول عام 1906 يرسل برسالة إلى ستانيسلاو جويس، ويقول: "في رأسي قصّة جديدة لـ *أهل دبلن*. إنها قصّة السّيّد هانتر". يوضح ريتشارد إلمان في ملحوظة: "كان سيُعنون القصّة بـ عوليس. كان ألفريد هانتر رجلًا دبلانيًا، وبحسب ما يُشاع كان يهوديًا، وكانت زوجته خائنة". لكن كتابتها تأخّرت: وفي 13 تشرين الثاني 1906، يكتب جويس لـ ستانيسلاو مجدّدًا: "كنتُ أفكّر في البدء في كتابة قصّتي عوليس، لكني مشغول ذهنيًا جدًّا في هذه اللحظة".

من هذه الخطوط العريضة، بقيت بعض البصمات في الرواية.

تناسخ الأرواح في دبلن

آثار المشروع الأصلي نجدها جلية في الحوار المبدئي بين بلوم ومولي في صباح 16 حزيران. إنه، بالإضافة لذلك، مشهد آخر كلاسيكي للقراءة، مثل المشاهد التي سجّلناها.

تصحو مولي وتطلب من بلوم أن يبحث لها عن كتاب ضائع، كانت تقرؤه. تشير إليه في الكتاب إلى كلمة لا يفهمها، وينطقها خطأ (*met him pike hoses*) يقول بلوم: "تناسخ أرواح؟ إنه يوناني: مشتاقة من اليونانية. تعني تناقل الأرواح [...] ثمّة أشخاص يعتقدون أننا نواصل الحياة بعد الموت عبر أجساد آخرين مثل الجسد الذي كنّا نمتلكه من

قبل [...]، ويُسمّون ذلك بالتجسيد [...]، يقولون إننا نسيناه. وآخرون يطمحون إلى تذكّر حيواتهم الماضية."

تناسخ الأرواح، تناقل الأرواح، التجسيد: يمكن أن نرى هنا نواة القصّة. عوليس مجسّد في رجل من دبلن لا يتذكّر شيئًا عن حياته السابقة، وبينيلوب مجسّدة في مولي، المرأة الخائنة. المشهد كاملاً يرتبط بفهم كلمة. وجويس اعتاد، بكلمة، فكّ لغز بنية *أهل دبلن* الرقيقة، ويمكننا أن نحدس أن تناسخ الأرواح كان الفكرة الأولى للحكاية التي يعالجها كواحدة من قصص الكتاب. من الممكن أن نتخيّل قصّة في *أهل دبلن* مكتوبة انطلاقًا من لغز هذه الكلمة. مولي لا تدرك معناها، والمعنى يكشف نفسه في القصّة ذاتها: روح أوديسيوس تجسّدت في بلوم. والكلمة تكثّف مغزى القصّة الغامض.

كانت هذه طريقة جويس في العمل السردي، وبالطبع، له إسهامه الكبير في تاريخ هذا الشكل الموجز. والتّجلّي كان هنا، في الجهل الأوّليّ، في حركة المسافة والتّأخّر في العلاقة مع المعنى. جويس يجعل من الكلمة المقروءة خطأ موتورًا للحبكة. فلننظر للقصّة الأولى في *أهل دبلن*، "الأخوات": الكلمة، هنا، تغدو "شلل".

"كل ليلة، كلّما رفعتُ رأسي وتأمّلتُ النافذة، كنتُ أكرّر على نفسي بصوت خفيض كلمة "شلل". دائمًا ما كانت تبدو لي غريبة على أذني، مثل كلمة "عقرب"... و"سيمونية" ... لكن صداها الآن في أذني سيّئ ومُترَع بالخطيئة". هذا ما يقوله الراوي، صبي صديق للأب فلاين، أمام موت الكاهن العظيم. فلاين رجل غريب وغامض بالنسبة إلى الشخصيات، وحوله تدور حكايات، لا ينتهي سردها.

الصبي يتصرّف كـ "قارئ غريب" عندما يتذكّر كلمات "*صداها سيّئ في أذنه*". المعنى هنا غامض، لا ينتأ من السياق، كما يحدث عادة مع الكلمات المجهولة، لا تُفسّر ولا تُؤوّل. إن الإبهار ينبثق من قتامته الأصلية. ومعنى الكلمة الملغز هو القصّة نفسها. بالطبع، هذا المعنى يمكن إعادة تركيبه: الشلل يتجوّل في النص كاملاً، و"الغريب" هو الأب فلاين، الذي يعجز عن الحركة، ويعاني من انسداد شرياني للمرّة الثالث، ويموت بالشلل.

إن شكل القصّة "المبتكرة" عند جويس في *أهل دبلن*، يعمل مع مرجعية ضمنية، المعنى الثاني الذي يمنح شكلاً وتوتّرًا، لكنْ، يجب أن يكون مشارًا إليه في القصّة حتّى لا يكون مجرّد معوق في التأويل. قصّة "مَنسيّة"، سرّيّة، تسري تحت السطح، وتحدّد الأحداث (إنها قمّة جبل الجليد التي يتحدّث عنها همينجواي). كلمة، تبزغ مثل شيء ضائع، يمكن أن تكون مفتاح القصّة المحتجبة: كلمة شلل في "الأخوات"؛ تناسخ أرواح في المشروع الأولى لـ "عوليس". كلمة غامضة هي المفتاح، ومعناها قصّة، وليس تأويلاً.

في الرواية، مع ذلك، تنتشر استخدامات هذه القصّة السّرّيّة، وتتشعّب. *الأوديسة* تحتفظ بوظيفتها كموتور ضمني للكتابة، وسرّ خفي بين الشخصيات. وعند نمُوّها وتطوّرها، تحوّل الرواية هذا المَلمح الثيمائي، الذي احتفظت به مع ذلك كجرثومة بدائية، متعمّقًا في شكل العمل في *أهل دبلن*.

قد يمكن أن نقول إنه في عوليس عمل بشكل مركزي بفكرة الكلمات

الرئيسة غير المفهومة، المتّسعة حتّى أقصاها. "تناسخ الأرواح"، الكلمة التي لا تفهمها مولي، هي كلمة مقروءة؛ صدى يتّسع على طول الكتاب، ويحدّد نظامًا توسّعيًّا، يؤدّي إلى طريقة جديدة في السرد. وتشويه الكلمات هو النواة ذاتها لتكنيك جويس، التكرار والعودة كثيمة على طول الرواية. ثمّة مشاهد متعدّدة تُسجّل ذلك.

في واحد من المشاهد، يتذكّر بلوم الطريقة التي تنطق بها زوجته المصطلح، والحدث الذي يبقى محفورًا في ذاكرته: "يخلط الأشياء، كانت تقول حتّى شرحتُ لها ما معنى انتقال الأرواح".

الكلمة تظهر مرّة أخرى في الظهيرة عندما يصادف بلوم رجلًا أعمى، ويساعده على عبور الشارع. "صبيّ مسكين. فظيع [...] هل نحن معاقبون في هذه الحياة بخطايا اقترفناها في حياتنا الأخرى؟ ويطلق اسم كارما على هذا الانتقال الروحي بالخطايا المقترفة في الحياة السابقة، والتجسيد يخلط الأشياء. يا للهول".

وفي الليل، مولي هي مَنْ تعود حول الكلمة، نصف نائمة تفكّر في زوجها: "تلك الكلمة تختلط بلا أعرف ماذا، وتخرج منّي بشتائم ملتفّة حول التجسيد، لا يمكن أبدًا شرح شيء بطريقة سهلة".

إلحاح الكلمة وتشويهها هو نواة التكنيك السردي نفسه عند جويس. كما في حلم، صوت الكلمة المقروءة يتكرّر، يتوسّع، يتحوّل، ثمّ يغدو الصوت مشوّشًا. إنها لغة شخص يلوك كلمة، تشكّل جزءًا من ذاكرته الكلامية، من دون أن يفهم معناها، مكرّرًا لها. وعند توسّع هذا التكنيك يروح جويس لتجديد قراءة الفيكشن.

يقظة مولي

في عوليس، أن تقرأ يعني أن تربط، والقراءة تنصهر بالتجربة، تبحث عن المشاعر والأحاسيس، والأشكال الجسدية. الشكل في *أهل دبلن* ينفجر. المعنى يتشظّى. القراءة تدافع عن ما لا تدركه، تدافع عن الارتباطات التي تحيط بالكلمات، بالمنعطفات والتّقطّعات. والتّلقّي الشارد الذي يتحدّث عنه بنيامين كمفتاح في تجربة المدينة، ينتقل إلى نسيج القصّة. إن عدنا إلى المشهد الذي يجمع بين مولي وبلوم ربمّا سنصادف تمثيل هذه الطريقة من القراءة، بقاياها اليومية.

فلنتذكّر أن مولي قد استيقظت في التّوّ، وتطلب من بلوم أن يبحث عن الكتاب الذي كانت تقرؤه خلال الليل. هو يبحث عنه بين البطّانيّات:

"بتتبُّع الإشارة التي تُومِئ بها [مولي] بإصبع، يبحث هو في السرير، ويصطدم بساق بسروال داخلي متّسخ. لا؟ ثمّ حزام ملتوٍ ملفوف على جوربها: نبات مجعّد ولامع.

لا: ذاك الكتاب

جورب آخر. تنّورتها.

انتفض هو هنا وهناك [...] ليس على السرير. لا بدّ أنه انزلق. مال ورفع مرتبة السرير. الكتاب كان ساقطًا ومفتوحًا فوق منحنى المزهرية المزروعة بالبرتقال.

دعني أنظرْ – قالت -. أومأت. ثمّة كلمة أريد أن أسألكَ عنها.

رشفت رشفة من الشاي من فنجان بلا مقبض مركون بجانبها، وبعد أن نظّفت أطراف أصابعها في البطّانيّة بأناقة، جالت بمشبك الشّعْر على النّصّ حتّى وصلت إلى الكلمة.

ها هي، ما معناها؟- قالت.

مال للأمام، وقرأ بالقرب من ظفر إبهامها اللامع.

تناسخ أرواح؟"

في بداية المشهد، تستمرّ بقايا هذه القراءة الشغوفة، الحميمية. ما يهمّنا هو التفاصيل الماديّة التي تحيط بالقراءة وآثارها. لأن هذه التفاصيل (السرير المقلوب، الملابس الداخلية، الكتاب على المزهرية، مشبك الشَّعْر، الظفر المصبوغ) كلها تحيل إلى نوع العالم الضمني في عوليس، والتجديد الذي يحمله جويس للسرد.

وسريعًا، تقع مولي في سلسلة المرأة الخائنة التي تقرأ مثلما تقرأ أنّا كارنينا، لكنْ، نوعية أخرى من الكُتُب، وبمضمون مختلف، لأن مولي ليست "هانم" (أو نوع آخر من الهوانم، على أي حال). وفي فعل القراءة، يرافقها كل ما أزاحتْه أنّا كارنينا: تقرأ عارية في السرير، تقرأ الأدب الرخيص وشبه البورنوغرافي. إن قراءتها قراءة هابطة ومثيرة (انتهت في الحال من مداراة خطاب، تلقّتْه من عشيقها تحت الوسادة، ستراه في المساء).

إنه مشهد قراءة، يمكن أن نسمّيه منزليًا - جسديًا. مشهد مرتبط بالإيروتيكية، ببقايا الليل، بالشغف، بالسّاديّة، بالخيانة. القراءة تواصل عملها في الأجساد، ولا تُنكرها، تنصهر معها: يكفي أن نفكّر في المشهد

السابق مباشرةً، حيث ليوبولد بلوم يقرأ الجريدة في الحمّام ("سمح لأمعائه بأن تفرّغ نفسها بهدوء بينما كان يقرأ، لا يزال يقرأ بصبر، بعد أن اختفى إمساك الأمس الطفيف كلّيّةً"). بالطبع، الفحش والسُّوقية، وهي التُّهم الموجَّهة للكتاب، جليةٌ في المشهد كمرآة.

من جانب آخر، هنا ثمّة قراءة هابطة، منحطّة، مجنسنة، مستبعدة من "الأدب". "هل أنهيتِه؟" بلوم يسأل مولي بعد أن يكون الكتاب في يدها، محاولاً أن يشرح لها معنى الكلمة فيما يقلّب "الصفحات القذرة". الكتاب هو روبي: *فخر السيرك*. "نعم"، تجيب مولي، "ليس به أي شيء فاحش". هل تعشق هي النوع الأوّل دائمًا؟ وبلوم، الذي لم يقرأه، لا يستطيع الرّدّ عليها، لكنه يعرض عليها كتابًا جديدًا. ومولي تتحمّس: "احصل على كتاب آخر لـ بول دي كوك. اسمه جميل [...] يجب أن أردّ هذا الكتاب لمكتبة شارع كابل، وإلا سيكتبون لـ كيارني، ضامني".

إنها كُتُب مستعارة، رخيصة الثمن. بالفعل، يمكن أن نواصل في هذه السلسلة على طول الرواية. بلوم "مجنون الأرصدة"، بلوم في أكشاك بيع الكُتُب المستعملة، يقلّب صفحات الكُتُب الإيروتيكية من أجل مولي، يتوقّف عند *حلاوات الخطيئة*، وطبعة رخيصة لـ زاخر مازوخ. إنها، كما قلنا، قراءة شعبية، أدب الاستهلاك الرخيص، ومرتبطة بالمكتبات القديمة والمكتبات الجوّالة.

إنها إحدى طُرُق القراءة التي لا تُفصح عن نفسها، إنما تختبئ أو تتجلّى في الحميمية، قراءة مجنسنة، مرتبطة، في الوقت نفسه، بالأجساد والفانتازيا، ممتزجة بالحياة في معناها الأكثر مباشرة.

إن مونولوج مولي الذي يغلق الرواية لا يمكن فهمه من دون هذه القراءة الليلية للكُتُب الفاحشة. بأحد المعاني، يمكن أن نقول إن الرواية رحلة عبر قراءة مولي الليلية. (فيما يفكّر مَنْ يقرأ؟ لقد رأينا ذلك في كافكا). القراءة الليلية لامرأة في السرير تُثار وتَفهم نصف ما تقرأ، تنتشر وتسري. إنها قراءة مضاعفة مرتبطة بالحلم، لأنها نوع من اليقظة، وطريقة لبناء المعنى. القراءة السّيّئة، حلم اليقظة، التّشوّشات الجسدية. الالتباس، والتشويه. أصداء شبه موسيقية للكلمات. الصوت يعرّف الصوت. الاستخدامات الخاصّة للمعنى.

ثمّة شيء حلمي، يأتي من نظام الحلم، ليس لأن مولي نصف نائمة خلال المشهد كاملاً، وإنما للطريقة التي يشيد بها المعنى. إن تناسخ الأرواح يعمل كحلقة بين الحلم والواقع، بين عالمَيْن متوازيَيْن، بين القراءة والحياة.

الشيء نفسه نجده عند بروست: يكفي أن نفكّر في مشهد مؤسِّس، في قراءة أخرى نصف نائمة، في السرير، بداية أخرى، العبارة الأولى في *البحث عن الزمن المفقود*. مارسيل ينام، يستيقظ، لديه كتاب بجانبه. وتناسخ الأرواح يظهر أيضًا.

"خلال وقت طويل، نمتُ مبكّرًا [...] كنتُ أحاول ترك كتاب، كنتُ أعتقد أنه لا يزال بين يَدَيّ، وأن أنفخ في اللهب؛ وبينما كنتُ أنام، لم أكفّ عن التأمّل حول ما انتهيتُ من قراءته في التّوّ؛ لكن هذه التّأمّلات اتّخذت ميلاً خاصًا بعض الشيء [...] كما في تناسخ الأرواح **أفكار من وجود سابق، كان موضوع الكتاب يُنتزع منّي، ويتملّك حرّيّة أن يطبقني عليه أو لا"**. (العبارة المائلة من عندي).

في الحالَتَين، تناسخ الأرواح استعارة لتأثيرات القراءة، للحيوات الممكنة، للحيوات المرغوب فيها، للحيوات المقروءة. ثيمة الكتاب الذي يقرؤه تتحوّل لذاتية، تغدو كحياة موازية. القراءة كانقسام، كثنائية.

في الحالَتَين، لدينا قراءة هابطة، مثيرة، طفولية، أنثوية، مجنسنة، تطبع ذاتها على الجسد.

وهناك أيضًا الحلم وحلم اليقظة، القراءة كطريقة لحلم يقظة، كحلم نهاري، كدخول في واقع آخر. (كلّما طالت القراءة في حلم، غدا سؤال جويس هو سؤال بروست).

من جانب آخر، هي ليست قراءة منعزلة، ليست متحرّرة من التّلوّث، ثمّة طريقة جديدة لقراءة الفيكشن. وخاصّةً علاقة جديدة بين القراءة والحياة. "كانت تُغلق الكتاب، وتستسلم للحياة"، يقول بورخس عن دالمان في مشهد، تحدّثنا عنه من قبل. هنا تصطدم القراءة مع الحياة. وعند جويس، في المقابل (لكنْ، أيضًا عند بروست) القراءة نفسها هي طريقة للدخول إلى الحياة، هي العبارة المبعثرة للحياة. إنها الخروج عن النظام، ترك سيل التجربة ينهمر. المعنى يتقدّم، كما في حلم، في اتّجاه ليس خطّيًا. القراءة المتشظّية. إنه ليس التّحرّك من الفيكشن إلى الحياة، إنما التّوجّه من الحياة إلى الفيكشن. القراءة والحياة يتقاطعان، ينصهران معًا. ويتقوّض نظام السببية الذي تفترضه القراءة التقليدية، القراءة المرتّبة والخطّيّة.

طريقة القراءة هذه يمكن تحديدها بتكنيك، بعيدًا عن النظام، ينحو ليعيد إنتاج الفوضى وإنتاج سببية أخرى، تيّار من التجارب دون فوارق

بينها. الأحداث تُحكى بينما تحدث، الزمن هو المضارع. والقراءة تُحدَّد بحسب ما لا يُفهَم، بالروابط التي تحيط بها، بالمنعطفات والتقاطعات. ما يطوّق القراءة والطريقة التي تنتشر بها نواتها تفضي إلى أسلوب جديد، إلى طريقة جديدة في السرد، وإلى تركيبة عبارات سردية مبتكرة. من أجل ذلك، فالأرق، بالنسبة إلى جويس يحدّد القارئ، ذلك لأنه تقاطع بين القراءة والحلم. في عوليس، القراءة هي خلق روابط في الحياة، وسردها انطلاقًا من الجزيئات متناهية الصِّغَر، من الكلمات ذات الصدى. إنها الكلمات نفسها التي تركّز هذا التأثير. فلنرَ نموذجًا آخر.

البطاطا الآيرلندية

إن الظهور المتكرّر والغامض لكلمة محدّدة تجول الكتاب بالكامل، يمكن أن يسلّط الضوء على عمل جويس، ومفهومه حول القراءة. إنه يشبه حبّة بطاطا - كلمة "بطاطا"، بالطبع - على عكس كلمة تناسخ، تهرب من السماء اليونانية، وتستقرّ في الأرض الآيرلندية. النموذج، الموجز وشديد الأهمّيّة، يركّز الطريقة التي بها يشيد جويس قصّته، ويطرح كذلك طريقته في القراءة.

فلنتذكّر أن بلوم، قبل المشهد الذي حلّلناه بقليل، على وشك الخروج إلى الشارع. زوجته لا تزال نائمة. وعلى العتبة، يفحص جيب البنطلون الخلفي، ليرى إن كان أحضر المفتاح، لكنه قد نسيه: في الجيب لا يجد إلا حبّة بطاطا. "*potato I have*"، "حبّة البطاطا معي"، يقول النّصّ. كان المفتاح في جيب بنطلون آخر، لكنْ، لتجنّب صرير خزانة الملابس ويقظة مولي، يترك الباب مواربًا، ويخرج من دونه.

"On the doorship he felt in his hip pocket for the latchkery. No there. In the trousers I left off must get ir. Potato I have. Creaky wardrobe. No use disturbing her'(*)

العبارة التي ينطقها بلوم، "حبّة البطاطا معي"، لا يبدو أن لها أي معنى. لذلك، كان من المنطقي ألا يفهم هذا الظهور الأوّل للبطاطا سالاس سوبيرات، أوّل مترجم لـ عوليس، وأفضل مَنْ نقل نبرات نثره، ولذلك يترجمها بحسب سياق آخر (سياقه هو، وليس سياق بلوم):

"عند العتبة، قلّب جيب البنطلون الخلفي بحثًا عن مفتاح. لم يجده. في البنطلون الذي تركتُه. يجب أن أبحث عنه. أنا جزرة. خزانة الملابس تصرّ. لا داعي لإزعاجها" (ترجمة سالاس سوبيرات، طبعة سان سانتياجو رويدا، 1945، ص 59).

"أنا جزرة"، هكذا ترجمها، إشارة إلى نسيانه للمفتاح. الترجمة تختار استمرار العبارة والتماسك الداخلي لها: النسيان، الحماقة، يؤدّي إلى "جزرة". الترجمة تُوظّف، تعيد تركيب المعنى، لكن سالاس سوبيرات يقرأ خطأ (وهو مضطرّ للقراءة خطأ، يمكن أن نقول ذلك، مضطر لربط المعنى بسياقه هو ذاته).

لأن ما يقف على المحكّ هنا هو عملية تطوّر الكلمة المفقودة. إنها تشير إلى شيء لا تفسير له، شيء يركّب سلسلة، لا يمكن إدراكها إلى بعد التّجوّل في النّصّ. جويس يعمل دائمًا على أساس أن الشيء

---

*) طبعة بنجوين، 1992، ص 67. معنى النّصّ الإنجليزي وارد في الفقرة السابقة عليها (م).

مفهوم: بلوم لا يحتاج إلى شرح ما يعرفه، بمعنى، لماذا ومن أجل ماذا يحمل حبّة بطاطا في جيبه؟ حينما يترجمها سالاس سوبيرات بـ "جزرة"، يعكس الدهشة نفسها التي يتعرّض لها القارئ الذي لم يقرأ النّصّ كاملاً، ولا يستطيع إقامة الرابط، رابط لا يمكن إقامته إلا مع إعادة القراءة: لتفهم، عليكَ قراءة الكتاب كاملاً.

أريد أن أقول إنه من أجل فهم هذا التعبير يجب التّقدّم في قراءة الرواية ومواصلة الخيط نفسه، بعض الخيوط يتوه في النّصّ. وهذا هو، بالطبع، نموذج القراءة الضمني في عوليس. المعنى يتوقّف على القصّة، وهي دائمًا نقطة هروب.

حبّة البطاطا تظهر مرّة أخرى عند الظهيرة، عندما يخرج بلوم إلى الشارع، وبعد تناول سندوتش جبنة ريكفورت، ويتناول كأس نبيذ في حانة ديفي بايرن، "بعد الساعة الثانية". يعبر شارع كيلدير، ليتوجّه إلى المكتبة، ويرى بليزس بويلان، عشيق زوجته الذي يتوجّه للقاء مولي، ويزوغ منه، وينحرف ناحية المتحف. وحين يكون على وشك الدخول، يبحث عن صابون اشتراه للاستحمام. حينئذ يتفحّص جيبه من جديد، وبجانب الجريدة وأشياء أخرى اشتراها عثر على الصابون. وفي جيبه تظهر حبّة البطاطا مجدّدًا.

"I am looking for that. Yes, that. Try all pockets. Hendker. Freeman. Where did i? Ah, yes. Trousers. Purse. Potato. Where didi I?" (Penguin, p.234)

وسلاس سوبيرات يترجم هكذا: "أنا أبحث عن ذلك. نعم، ذلك.

فلنفتّش في الجيوب كلها ... أيّها الرجل الحرّ. أين كان؟ آه، نعم! سراويل، جزرة. محفظة. أين كان؟" (طبعة سانتياجو رويدا، ص 196).

البطاطا لا وظيفة لها، تبدو شيئًا من الحلم، لا معنى لها بالنسبة إلى القارئ (لكنها ذات معنى بالنسبة إلى بلوم، بالطبع). ومرّة أخرى يترجمها سالاس سوبيرات "جزرة". ورغم أن الكلمة لا فائدة منها في تمييز بلوم، إلا أنه مضطرّ لمواصلة المعنى الذي حدّده من قبل. وبالتالي، ف بلوم يواصل كونه أحمق، جزرة. (وتكريمًا لـ سالاس سوبيرات، يجب أن نشير إلى أنه، مع ذلك، لا يميل لحذف كلمة لا يفهمها، لكنه يقرؤها دائمًا في سياق آخر؛ وفي هذه الجملة، يكتفي بتغيير ترتيب الكلمات عن النّصّ الأصلي، يضع *البطاطا* قبل *المحفظة*).

حتّى نعثر على الأثر الأوّل لظهور البطاطا الغامض، يجب أن نصل إلى فصل المستشفى. في وسط سيولة الأصوات الملتبس (الصفحة كاملة مجرّد تتابع مقاطع، لا نعرف مَنْ ينطق بها)، شخص ما يقول إن البطاطا مفيدة من أجل الروماتزم.

"Sir? Spud against the rheumatiz? All poppycock, you'll scuse mesaying" (Penguin, p.557)

في وسط الالتباس نميّز كلمة spud، أحد الأسماء الكثيرة للبطاطا في اللهجة الآيرلندية. بطاطا من أجل الروماتيزم؟ بالطبع، سالاس سوبيرات لم يستطع مواصلة هذا المعنى، ويغيّر في النّصّ: "سيّدي؟ هل ستعود لحقن الروماتيزم؟ إنها مسرحية ساخرة، اعذرني على أن تسمع ذلك" (سانتياجو رويدا، ص 448).

وأخيرًا، بالقرب من النهاية، في الفصل العظيم الخاصّ ببيت الدعارة، تتّضح العلاقة بين البطاطا وأمّ بلوم ويُفَكّ اللغز. أوّلًا، يتلبّس بلوم روح أمّه إلين. إنها حزينة، لأنها ترى ابنها في هذه الحالة، وتقلّب في سروالها بحثًا عن قارورة الملح:

"She hauls a reef of skirt and ransacks the pouch on her striped blay petticoat. A phial, and Agnus Dei, a shriveled potato and a celluloid doll fall out" (Penguin, p.569)

والآن سالاس سوبيرات يترجم بشكل صحيح. "ترفع التّنّورة، وتثقب جيب سروالها المخطّط. فتقع للخارج قارورة، أجنس دي، بطاطا ذابلة، وعروسة من السليوليد" (سانتياجو رويدا، ص 464).

أمّ بلوم تحمل حينئذ، هي كذلك، حبّة بطاطا لمعالجة الروماتيزم. ثمّ تعثر واحدة من الفتيات على بطاطا بلوم وكذلك يعثر عليها سالاس سوبيرات.. وعندما تقوم زو هيجينز ("العاهرة الشّابّة") بلمسه، تشعر بشيء، فتقول:

Zoe: I feelt it.

(Her hand slides in his left trouserpocket and brings out a hard black shriveled potato. She regards it and Bloom with dumb moist lips.)

Bloom: A talisman. Heirloom.

Zoe: For Zoe? For keep? For being so nice, eh?

(she puts the potato greedily into a pocket...)

(Penguin, p. 599)

وسالاس سوبيرات يترجم (سانتياجو رويدا، ص 503).

زو: أشعر به.

(تنزلق يدها في جيب بنطلونه الأيسر، وتُخرج حبّة بطاطا غامقة ومُكرمشة وجافّة. وبشَفَتَيْها المبلَّلتَيْن تتأمّل بلوم والبطاطا.).

بلوم: إنها طليسمان. ورث.

زو: وهل هي من أجل زو حتّى أحتفظ بها؟ لتكون جميلة، صحيح؟

(وتتعجّل بوضع حبّة البطاطا في جيب ...).

ثمّ يترجّى بلوم الفتاة، لتعيد له حبّة البطاطا (بنجوين، ص 663).

Bloom (gently): Give me back the popato, will you? [...] (with feeling) it is nothing, but still a relic of poor mamma [...} there is a memory attached to it. I should like to have it. [...]

Zoe: Here. (She hauls up a reef of her slip, revealing her bate thight and unrolls the potato from the top of her stocking.)

في نسخة سالاس سوبيرات، نقرأ (سانتياجو رويدا، ص 586).

بلوم: (*بلطف*): أعيدي لي هذه البطاطا، هل تريدين؟ [...] (*بعاطفة.*) إنها بلا قيمة، لكنها من رائحة ماما المسكينة [...] إنها تذكار. وأحبّ أن أحتفظ بها.

زو: خذها. (*ترفع طرف فستانها، مظهرةً فخذها عاريًة، وتخرج حبّة البطاطا من المنطقة العليا بجوربها.*).

بالتالي، يأتي من أمّه الإيمان بالقدرة العلاجية للبطاطا. قبل ذلك بكثير، عرفنا أن بلوم يعاني من الروماتيزم. "شعرتُ في التوّ في هذه اللحظة بنخزة عرق النسا في وركي الأيسر. ورثتُه من عائلتي.".

ينبغي أن نتجوّل بالكتاب كاملًا، إذنْ، لنعرف أن البطاطا، التي يتألّف منها ثيمة الرواية، مرتبطة بالتقليد الآيرلندي الذي ورثه بلوم من أمّه: أنها تفيد في علاج الآلام الروماتيزمية، وهو يستخدمها كثيرًا مثلها ودائمًا يحملها معه.

إنه قادر على نسيان مفاتيح البيت، لكنه أبدًا لا ينسى حبّة البطاطا.

ثمّة مسألتان هامشيّتان غير أنهما ذاتا دلالة، أودّ أن أشير إليهما. من جانب، جويس ذاته، الذي أدّت إصابته بالروماتيزم إلى العمى، وكان يحمل في جيبه دائمًا حبّة بطاطا. تحكي بريندا مادوكس في *نورا*، سيرة زوجة جويس: "نصحه مايكل هيلي، عمّه، عندما عرف أن جويس يعاني من الروماتيزم، أن يحمل معه دائمًا حبّة بطاطا، ليحمي نفسه من المرض". ومن جانب آخر، البطاطا هي مفتاح الحكاية الاجتماعية في آيرلندا، أساس التغذية للطبقات الشعبية. كما يُطلعنا على ذلك جون برسيفال في كتابه:

Great famine ireland's potato famine, 1845-1851

وكان وباء قد ضرب محصول البطاطا، ما أدّى لأزمة شديدة الخطورة، دفعت الآيرلنديّين الكاثوليكيّين إلى الهجرة الجماعية إلى الولايات المتّحدة. كان البروتستانتيون أبناء الطبقة الوسطى يطلقون اسم خنازير على الكاثوليكيّين، لأنهم كانوا يأكلون البطاطا دائمًا، وكانوا يتّهمونهم بأنهم لا يأكلون القمح إلا في خبز الكنيسة أيّام الآحاد. وفي تقليد الكاثوليكيّين الآيرلنديّين الذي ينتمي إليه جويس، كانت البطاطا تكثّف خصائص متعدّدة.



نهر جويس

الإشارات المكرّرة إلى البطاطا التي تقفّينا أثرها تشيّد سلسلة من المستحيل، تتبعها من دون العودة إلى الوراء ومراجعة واستكشاف الصفحات. لنُحقّق الاستيعاب، علينا فقط إعادة القراءة وتلوين الكلمات لتحديدها والبحث فيها، ثمّ تتبّع أثرها مع تقدّم الأحداث. المسألة ليست مسألة ذاكرة (باستثناء ذاكرة جويس، الذي عند المراجعة يضيف هذه السلسلة السرّيّة)؛ إذ لا يمكن تذكّر العلاقات. إنها مسألة القراءة، أو بمعنى أدقّ نوع معيّن من القراءة. جويس لا يفعل ما يفعله أي راوٍ (يقول، مثلاً، إن بلوم يحمل في جيبه حبّة بطاطا لمعالجة الروماتيزم)، إنه لا يشرح أبدًا، إنما يتوسّع ويذيب العلاقات، ويفكّك المعنى. لقد قرّر جويس أن يصيغ أو يحدّد حبكته في *عوليس*؛ الشكل يتجلّى الآن من المادّة، ويخضع لمنطق يكرّر فوضى التجربة. النظام الوحيد والخطّيّ للقراءة الضمنية في *أهل دبلن* يغيب تمامًا عن الرواية.

لقد بقيت القصّة خاضعة لمنطق داخلي لقراءة مكثّفة (ومتطرّفة). مَنْ يستخدم اللغة يشير إلى أحداث هو وحده مَنْ يعرفها، وإلى مشاعر مباشرة وشخصية، ويستخدم كلمات ذات معنى قوي وذاتي، كأن لا أحدًا آخر يستطيع أن يُدركها.

كتب جوزيف برودسكي ذات مرّة أنه: "في الشِّعْر، مثلما في أي شكل خطابي آخر، يحمل المتلقّي نفسه أهمّيّة المُرسِل". وفي عوليس، لا يبدو الأسلوب موجَّهًا لمتلقٍّ محدّد؛ حتّى أنها تبدو كتدوين سرّيّ ليوميّات حميمية. فَمَنْ يروي الأحداث قد بتر بالكامل أي إمكانية لتوضيح السياق الذي تقع فيه الأحداث التي يسجّلها.

يمكن أن نقول إن التّطلّع إلى لغة خاصّة هو تكنيك البناء الأساسي في *عوليس* (حتّى لا نتحدّث عن *يقظة فينيجان*). إن كل تعبير فعلي verbal يحمل على عاتقه، من أجل الشخصيات، ماضيًا، دلالة، تقليدًا، والقارئ يأتي ليشاهد لعبة من التلميحات والإشارات الغامضة التي يمكن أن نربطها بأفكار فيتغنشتاين حول اللغة الخاصّة. بالفعل، ف فيتغشتاين، الذي كان يعدّ اللغة الخاصّة ضربًا من المستحيل (كل لغة ابنة أخرى، رغم أن الأخرى لا يمكن إدراكها)، يردّ ذلك إلى الممارسة الجمالية.

يصل جويس إلى أبعد من أي أحد في التّطلّع للكتابة بلغة خاصّة. في هذا السطر يصف حركة مزدوجة: في الوقت الذي يبتر الروابط ويشفّر المعنى، يميل لإذابة صورة الراوي، هذا الذي يقيم العلاقات والاستمرارية. يمكن أن نقول إن جويس يوجّه للقارئ وظيفةَ الراوي المنظِّم. أو بمعنى أوضح، الكاتب يضع القارئ في مكان الراوي. قارئ

مُلهَم يعرف أكثر من الراوي، ويتمتّع بقدرة فكّ شفرات المعاني كلها، إنه قارئ كامل.

بشكل متناقض، يمكن مصادفة التمثيل السردي بطريقة القراءة هذه في إحدى روايات تولستوي (المفروض أنه أكثر الروائيّين وضوحًا واعتناءً بتحديد السياقات كلها التي وجد فيها النّصّ) وربّما بهذا المشهد يمكن أن نختم هذه الرحلة في البحث عن القارئ.

إنه مشهد في رواية *آنا كارنينا*، مشهد خطوبة، أو مشهد خطوبة ثانية حتّى نكون أكثر دقّة. ليفين وكيتي، اللذان افترقا في بداية الرواية الطويلة، وفي النهاية تزوّجا، وسيكونان - على الأقلّ، بالنسبة إلى تولستوي، وأيضًا لـ نابوكوف، يجب أن نقول ذلك - نموذجًا للشغف الدائم للزيجة السعيدة. نشير إلى مشهد قراءة حميمي.

ليفين، الذي رفضته كيتي في أوّل مرّة طلب الزواج منها، يحاول الآن مجدّدًا.

منذ فترة وأنا أريد أن أسألكِ عن شيء - يضيف [ليفين] وهو ينظر مباشرةً لعينَيّ الفتاة الناعمَتَيْن، رغم أنهما خائفتان.

اسأل من فضلكَ.

ها هو هنا - قال وكتب الحروف الآتية: c.d.q.n.p.s.q.d.n.o.s.e.

وكانت هذه الحروف تعني: "عندما قلتِ لي لا، كنتُ أريد أن أقول هل هي لا للأبد أم لا الآن فحسب؟". لم يكن ممكنًا أن تفكّ هي شفرة هذه الحروف الملغزة: لكنه نظر إليها كأن حياته متوقّفة على فهمها لهذه الحروف. [تولستوي لم يترك شيئًا لشرحها، كما نرى هنا]..

كيتي نظرت إلى الحروف بكل جدّيّة، سندت جبهتها بحاجبَيْنِ معقودَيْن على يدها، وبدأت تقرأ. نظرت إليه مرَّتَيْن بجانب عينَيْها، كأنها تسأله: "هل هذا ما يبدو أنه حقيقة؟".

لقد فهمتُ - قالت بوجه أحمر.

ما معنى ذلك؟- سأل هو فيما يشير إلى حرف الـ n التي كانت تمثّل كلمة أبدًا.

تعني أبدًا - أجابت هي - لكنها ليست حقيقة.

هذا المشهد يعكس الاستخدام الفريد للقراءة كمفتاح لفكّ شفرة اللغز. إن حميمية القراءة تعيد بناء لغة مشفّرة في هذا المقطع. والقارئ يتقدّم عميانيًا لإعادة بناء معنى مفقود، ويقرأ دائمًا في النّصّ إشارات عن مصيره ذاته.

لقد وصل جويس إلى أبعد من أي أحد في هذه الرحلة، إذ اخترع صورة القارئ النهائي، القارئ الذي يتوه في بحار لغته المتعدّدة. يبدو لي أن هذا ما أشار إليه بيكيت عندما خرج لمواجهة نقّاد نصوص جويس الأخيرة. "لا يمكن أن يشكو من أنه ليس مكتوبًا بالإنجليزية. ولا حتّى إنه ليس مكتوبًا. ولا حتّى مكتوبًا من أجل أن يكون مقروءًا. إنه مكتوب للنظر والإنصات". قليلون هم الذين وصلوا إلى هناك؛ ونحن جميعًا نشرع في الإبحار البدائي بدلتا نهر جويس، لنعثر، في إحدى الجزر المفقودة، على روبنسون الذي يزجي وقته، ويناضل ضدّ عزلته بقراءة كتاب مكتوب باللغات كلها، كأنه الكتاب الأخير.

خاتمة

منذ البداية، كان هذا الكتاب بالنسبة إليّ مرتبطًا برباط سرّيّ بـ *The last reader* [القارئ الأخير] أُغنيّة تشارلز إيفينس المَبنية على قصيدة أوليفر وندل هولمز التي استخدمتُها هنا في التصدير. كلّما كنتُ أسمعها على طول سنوات، كنتُ أفكّر في كتابة قصّة مستلهمة من هذا الموضوع. وكانت نتيجة هذا المشروع في النهاية هي هذا الكتاب المَبني على أحوال متخيّلة، وعن قرّاء نادرين.

على طول الرواية، لن نرى دون كيخوتيه أبدًا يقرأ كُتُب الفروسية (باستثناء المشهد القصير والمبهر، حيث يقلّب في صفحات *الكيخوتيه* المزوّرة لـ أبيبانيدا، حيث يحكي المغامرات التي لم يعشها قطّ، الجزء الثاني، 59). لقد قرأ كل شيء، ويعيش ما قرأه، وفي لحظة ما يتحوّل إلى القارئ الأخير لهذا النوع الأدبي. ثمّة مفارقة تاريخية جوهرية في دون كيخوتيه تحدّد طريقته في القراءة. وفي الوقت نفسه، تتجلّى حياته من تشويه هذه القراءة ذاتها. إنه هذا الذي يصل متأخّرًا، الفارس الأخير المترجّل.

يكتب فيتغنشتاين: "*في طريق الفلسفة، يربح مَنْ يستطيع الركض بتأنٍّ. أو ذاك الذي يصل الأخير إلى هدفه*".

والقارئ الأخير يستجيب ضمنيًا لهذا البرنامج. قراءته دائمًا خارج الزمن الحالي، ودائمًا يقف على الحافّة.

قارئ الأدب، بالطبع، ليس فيلسوفًا، وتأنّيه ذو طابع آخر، والعلامات تقوده إلى اتّجاه مختلف. كشّاف أنّا كارنينا ليس هو مصباح ديوجانس الكلبي. ثمّة نور آخر، ظلام آخر، يبحث عن المعنى في جانب آخر.

إن صورة القارئ الأخير صورة متعدّدة واستعارية. وبقايا خطواته تضيع في الذاكرة.

هذا الكتاب، بالطبع، لا يسعى إلى أن يكون شاملاً. لا يعيد بناء مشاهد القراءة الممكنة كلها، إنه بالأحرى يتتبّع تسلسلاً خاصًّا؛ إنه جولة تعسّفيّة في بعض طُرُق القراءة التي تبقّت في ذاكرتي. إن حياتي الخاصّة كقارئ حاضرة هنا، ولذلك فهذا الكتاب هو أكثر الكُتُب الشّخصيّة، والأكثر حميمية التي كتبتُها.

ر. ب 12 يناير 2005



فهرس الكتاب



من الكتاب:

.. «القارئ، مثل مَنْ يفكّ الشفرة، مثل المترجم، كان، في أحيان كثيرة، محض استعارة وأليجورية للمثقّف. فصورة مَنْ يقرأ تمثّل جزءًا من بنية صورة المثقّف بالمعنى الحديث. ليس كأديب فحسب، إنما كشخص يواجه العالم في علاقة تواسط مبدئية، في نوع محدّد من المعرفة. القراءة تتوظّف كنموذج عامّ لبنية المعنى. وتردُّد المثقّف يمثّل دومًا عدم اليقين في التأويل، في القراءات الكثيرة الممكنة للنّص.

ثمّة توتّر بين فعل القراءة وفعل السياسة. ثمّة تعارض ضمني بين القراءة والقرار، بين القراءة والحياة العملية. هذا التوتّر بين القراءة والتجربة، بين القراءة والحياة، نجده شديد الحضور في الحكاية التي نحاول تشييدها. وأحيانًا كثيرة يكون ما قرأناه هو الفلتر الذي يسمح بمنح معنى للتجربة. القراءة هي مرآة التجربة، هي التي تُعرّفها، وتصيغها.» ..

منشورات المتوسط



ريكاردو بيجليا: وُلد في أدروجيه في بوينوس آيرس (الأرجنتين) عام 1940. ويُعدّ أحد أهمّ كُتّاب أمريكا اللاتينية وأكبرهم في الثلث الأخير من القرن العشرين وبدايات هذا القرن. اشتهر كروائي وقاصّ ومنظّر أدبي، ورحل عن العالم في 2017.

المتوسط

"من بين كُتّاب أمريكا اللاتينية كلهم الذين نهضوا على أكتاف بورخس الرائد، يُعدّ ريكاردو بيجليا أفضل مَنْ تمتّع برؤى مناخات الأدب العالمي وأراضيه".

(مجلّة سوديتش زيتونج الألمانية)

ما هو القارئ؟ مَنْ هو؟ ماذا يحدث له عندما يقرأ؟ الأدب، بحسب بيجليا، يمنح اسمًا وحكايةً للقارئ. من دون كيخوتيه إلى هاملت، من بارتلبي إلى قارئ بورخس المخترَع، من إيما بوفاري إلى فيليب مارلو، نتصادف مع تنويعة لا نهائية من القرّاء: الرّائي، المريض، المُوسوَس، الميلانكولي، المترجم، الناقد، الكاتب، الفيلسوف، ولِمَ لا؟!: المؤلّف نفسه، بيجليا كـ بيجليا أو بيجليا كـ رينزي (الشخصية التي يتخفّى وراءها في أدبه).

ما هو القارئ؟ الإجابة "هو قصّة: مؤرِّقة، فريدة، ودائمًا مختلفة".



ISBN 978-88-32201-59-8
9 788832 201598

المتوسط